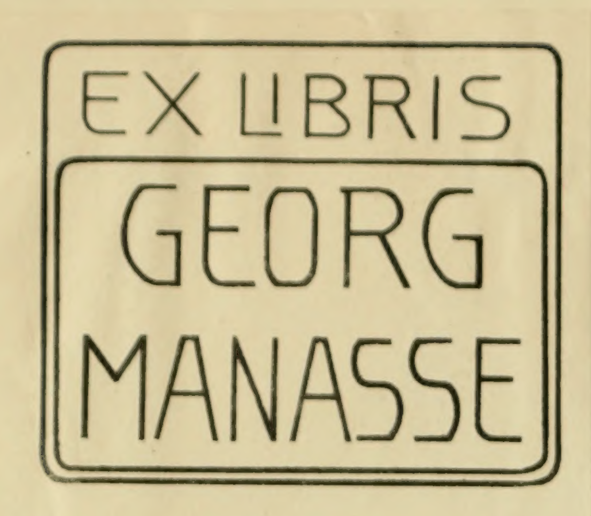


P·F·SCHMIDT

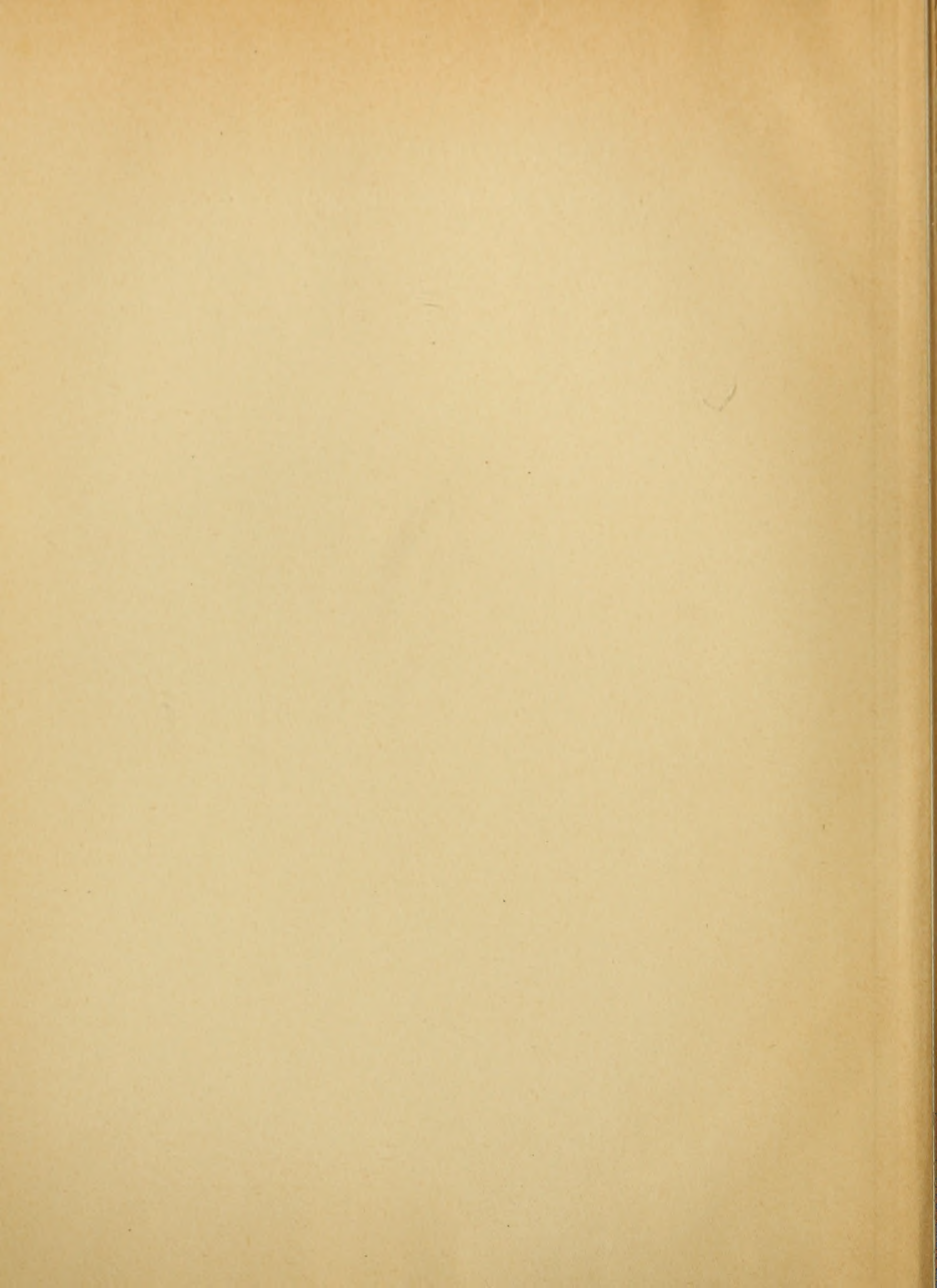
BIEDERMEIER-MALEREI·


EX LIBRIS
GEORG
MANASSE



Paul Ferdinand Schmidt

Biedermeier-Malerei







Carl Begas: Constanze von Bülow

Phot. Velhagen & Klasing Verlag

Paul Ferdinand Schmidt

Biedermeier-Malerei

Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts



Mit 137 Abbildungen

Delphin-Verlag / München

Druck der Illustrationen von Emil Haberland in Leipzig
Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Eine Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert kann ein Kapitel über „Biedermeier" in keinem Falle entbehren. Soviel ich weiß, hat R. Hamann in seiner bahnbrechenden und verdienstvollen „Deutschen Malerei im 19. Jahrhundert" den Begriff zuerst aufgestellt und durchgeführt; freilich ohne die Sonderung des künstlerisch Wesentlichen vom Ballast der Afterkunst, was seiner Darstellung etwas von Kulturgeschichtlichkeit in fatalem Sinne gibt. Es ist die Zeit der Epigonen zwischen der Frühromantik und dem materialistischen Naturalismus, der kleinbürgerliche Übergang von den Freiheitskriegen zur Märzrevolution, politisch und sozial ein stehendes Gewässer, künstlerisch ein Verarbeiten und Verbreitern der am Anfang des Jahrhunderts stabilierten Formen des romantischen Klassizismus und des Realismus.

Die vorliegende Schilderung dieser Epoche fußt auf den Resultaten meiner „Deutschen Malerei um 1800" (erschienen Bd. I: Landschaftsmalerei von 1750—1830, bei R. Piper & Co.) und bildet deren entwicklungsgeschichtliche Fortsetzung. Was dazwischen fehlt, ist das wichtigste Glied: die Geschichte der deutschen Romantik; ihr soll eine spätere Darstellung gewidmet werden. Wie es der Charakter der Zeit mit sich brachte, ist bei der Malerei des Biedermeiers dem literarischen, sozialen und philosophischen Kolorit der Zeit ein nicht unbeträchtlicher Platz eingeräumt worden. Denn die Kunst ist ohne den Kampf des alten und neuen Geistes, der reaktionär gewordenen Romantik und des aufsteigenden Materialismus nicht zu denken. Ihre wirklichen Probleme: die Möglichkeit des rein Malerischen und der umfangreiche Begriff der Spätromantik sind nur

verständlich als deutbarster und offensichtlichster Ausdruck dieser geistigen Kämpfe. In ihnen wurzelt denn auch alles problematisch Interessante in der großen Malerei, von Blechens Tragik und Menzels Steckenbleiben bis zu den gegenständlichen Hemmungen Spitzwegs und dem Zwiespalt in Waldmüllers Genrebildern; selbst die offenbare Publikumskunst der Düsseldorfer Historie und des üblichen Genres erhält ihre wirkliche Bedeutung nur unter dem Aspekt des Kulturhistorischen. Wie man denn die ganze Kunst der Zeit in eine solche einteilen kann, die wirkliche Probleme der Darstellung behandelt, und in eine rein literarisch-gegenständliche, welche mit der Malerei nur den Zufall des Handwerksmittels gemeinsam hat. Das Besondere an der Biedermeierzeit bildet indessen das häufige Vereinen und Ineinanderübergehen dieser beiden unvereinbaren Hantierungen; während sich nach 1850 Kunst und gemalte Literatur ziemlich unzweideutig scheiden.

Die Darstellung macht, genau wie bei der „Deutschen Malerei um 1800", keinen Unterschied zwischen Malerei, Zeichnung und Graphik, da alle drei in gleicher Weise zum Ausdrucksmittel deutscher Künstler dienen, ja die Zeichnung im Grunde das bedeutsamere Mittel darstellt. Es wäre nicht nötig, auf diese Selbstverständlichkeit hinzuweisen, wenn nicht in allen Kunstgeschichten und im gesamten Museumswesen eine unnatürliche Trennung zwischen jenen Techniken üblich wäre, die verwirrt und im einzelnen zu Unsinnigkeiten führt. Aquarelle, in denen deutscher Formensinn seit jeher sein Kostbarstes ausgedrückt hat, fallen dabei meist ganz unter den Tisch. Und selbst in den Abbildungen dieses Buches war Gleichberechtigung leider nicht in dem Maße durchzuführen, wie der Autor gewünscht hätte; wofür die reichliche Beigabe von Zeichnung und Graphik im Textteil einigermaßen entschädigen mag.

Die Abbildungen sollen im allgemeinen nicht den Text durchaus wörtlich illustrieren, sondern nur Stichproben aus dem reichen Gebiet geben; zuweilen beschönigen sie sogar den Charakter der Kunstart, indem aus-

gesucht Bestes nicht dem Durchschnitt der Leistungen entspricht. Es hat auch nicht viel Sinn, die Unzuträglichkeiten von Genre und Historienbild durch breite Illustration zu unterstreichen. Vielmehr soll im wesentlichen nur das künstlerisch Einwandfreie von dem Vermögen der Künstler Zeugnis ablegen: die beliebte Publikumskunst auch jener Tage ist an sich schon bekannt genug.

Auch auf Vollständigkeit der ehemals berühmten Maler ist verzichtet worden. Vielleicht sind schon zu viel Namen genannt, die eine negative Seite jener Kunst repräsentieren. Von den Echten fehlt wohl keiner; es sei denn, daß sie zwar mit ihren Anfängen noch in diese Epoche reichen, wie Böcklin und Feuerbach, aber ihr Wesen erst jenseits des Biedermeiers entfaltet haben. Ausnahmen, wie Peter Becker und Franz Dreber, finden ihre Begründung am Orte. Wer sich über die fabelhafte Menge der Maler orientieren will, die einstmals die neueren Abteilungen der Museen und der Kunstgeschichte füllten, der kann sie leicht nachschlagen in: Ad. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst Bd. II (1887) und III (1889); Ad. Rosenberg, Die Berliner Malerschule (1879); Fr. Pecht, Geschichte der Münchner Kunst (1888); L. Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert (1903). Auch der jeweils letzte Band der Allgemeinen Kunstgeschichten von Lübke-Semrau und Springer bietet noch eine lange Reihe von überflüssigen Namen, wiewohl kritischer sortiert, während sich der betreffende Teil in K. Woermanns Geschichte der Kunst ganz aufs Wesentliche beschränkt. Die wissenschaftlich strengste Behandlung findet sich in Hamanns bereits angezogenem Werk. Literaturverzeichnis und biographischer Katalog der Künstler stehen am Schlusse.

Über die geistigen Strömungen unterrichten am klarsten: Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod (2. Aufl. 1920) und Th. Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert (2. Aufl. 1916).

Wertvolle Förderung fand das Buch durch die Freundlichkeit, mit der einige Museen und Kunsthandlungen Material für die Publikation zur

Verfügung stellten. Ihnen sei hiermit der Dank dafür ausgesprochen; es sind die Museen von Berlin (Nationalgalerie), Dresden, Frankfurt, Köln, Hamburg, Magdeburg, Mannheim, München (Pinakothek und Graphische Sammlungen) und die Kunsthandlungen von Heinemann, München, E. Hirsch, München, und K. Haberstock, Berlin.

Dresden, den 15. Dezember 1921

Paul F. Schmidt

Die geistigen Strömungen



Schlagworte zu vermeiden, scheint bei Schriften über die Kunst nicht möglich: sie bilden einen Anschauungsersatz für unmaßgebliche ästhetische Begriffe; nur müssen sie entsprechend ausgebreitet und durchleuchtet werden, wenn sie nutzbar werden sollen. Ein solches Schlagwort ist das viel mißbrauchte „Biedermeier", und so wird es nicht zu umgehen sein, darüber Farbe zu bekennen.

Historisch ist das Biedermeiertum Erbe der Romantik und umfaßt etwa die Zeit von den Freiheitskriegen bis zur achtundvierziger Revolution. Man muß seine Vorstellungen ein wenig revidieren und über den schmunzelnden Erinnerungen an Vatermörder, Gazeröckchen und Kirschholzmöbel mit von oben die geistige Revolutionierung Europas antwortete; daß einem poliertem Furnier nicht vergessen: daß hier einer Zeit furchtbarsten Druckes Stifter und Gotthelf: S. Simon und Max Stirner, daß der Polizeiknute eines Metternich die Entstehung des Kommunismus, und der Hengstenbergischen Orthodoxie der religiöse Radikalismus der Strauß und Feuerbach gegenüberstanden; daß die Epoche mit Hegels Phänomenologie und Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" begann, aber mit dem aufrührerischen (und gleichwohl unsagbar platten) Materialismus der

Büchner und Moleschott endete. Und daß sie auch in der Kunst so unvereinbare Werte in sich schloß, wie das Nazarenertum des orthodoxen Führich, das weinerliche Pathos der Düsseldorfer Heldenmaler und die fröhliche Wurschtigkeit der Hosemannschen Trunkenbolde. Was ist nun Wahrheit? Was ist nun „Biedermeier"?

Alles miteinander, weil es den Reichtum einer ganzen Zeit begreift und bis heute noch jede Zeit voll von Widersprechendem und hartnäckigen Kanten gewesen ist, die man nicht so schlechthin zur Kugligkeit abschleifen kann. So ist das Leben und, gottlob, so ist erst recht die Kunst, sein munterstes Spiegelbild, die Bank von Stein, darauf der Heros sitzt und sich die vielen wunderlichen Heiligen und Leute von Seldwyla durch den Kopf gehen läßt, die das lange Jahr vorbeidefilieren.

Was die recht bunte Reihe der biedermeierlichen Erscheinungen aber an eine unsichtbare Einheit bindet, ist ihr historisches Verdienst oder ihr Schicksalsfluch, wie man's nehmen will: Erbe der romantischen Epoche zu sein. Der Sohn eines Heros pflegt aber selten nach dem hochfliegenden Vorbild zu schlagen, das fand schon Vater Homer heraus: und so wird zum Kennwert dieser Zeit, was Immermann in seinem sehr repräsentierenden Roman von 1836 „Epigonen" nannte. Alles Hochfliegende, Grenzenlose, Überschwengliche der Romantik von 1800, alles, was uns die nachbarlichen Jahrzehnte als Blütezeit des geistigen Deutschland erscheinen läßt, wird durch die politische Katastrophe von 1814/15 in sein Gegenteil verwandelt. Napoleon, der Sohn der Revolution, der Feuerstein, der aus dem deutschen Stahl den Funken geschlagen hatte, wanderte nach St. Helena, und den Thron Europas bestieg der große Staatshämorrhoidarius, der das Wort vom beschränkten Untertanenverstand gelassen prägte, bestieg der letzte Polizeiwachtmeister von monumentalem Format, dessen Zipfelmütze und Aktentasche noch aller Nachahmerei zu umfangreich gewesen sind, der, wie könnte es anders sein, österreichische Fürst Metternich.

In diesem Kommandowechsel, macht man es sich richtig klar, liegen die Tatsachen des ganzen Vormärz in Politik nicht bloß, sondern in allen Kulturdingen eingewickelt. Unnötig zu sagen, daß aus der feurigen Freiheitsschwärmerei von 1813 die ängstlich sich in ihre getünchten Zimmer verkriechenden Bürger von 1830 wurden, die jede Berührung mit Politik wie die Pest mieden (weil sie sonst mit lebenslänglichem Kerker bedacht wurden) und sich an ästhetischen Tees, rosa Almanachen und Raupachschen Tragödien die unumgängliche Gemütswallung holten. Auch daß die hochgemute Erneuerung religiöser Inbrunst, wie sie um 1800 von Novalis, Schleiermacher, Runge und später von Görres in romantischem, alliebendem Geiste begonnen wurde, nach 1815 auslief in die rohen Bureaukratenzänkereien um die protestantische Union, um Altlutheraner und „Stillen im Lande", um die Märtyrerglorie des Erzbischofs Droste-Vischering und den heiligen Rock von Trier, und einmündete in die krasse Orthodoxie der Hengstenberg und des alten Görres: das ist gleich auf den ersten Blick als die echte Reaktion auf den Geist von 1810 zu erkennen. Die Romantik wird in Politik und Religion zu biedermeierlicher Karikatur; und was einen Goethe oder Novalis von einem altösterreichischen oder neupreußischen Aktuarius unterscheidet — nennen wir es den Geist — das unterscheidet diese feudal-bureaukratische „Romantik" Metternichs und Friedrich Wilhelms IV. von der Blütezeit der Romantik um 1800.

Auch die Philosophie ist nicht ganz davon auszunehmen, und hier beginnt die Unterscheidung, vielmehr die Erkenntnis von dem Umfall ins Gegenteil etwas mehr Aufmerksamkeit zu beanspruchen. Fichte und Schelling hatten aus der Kantischen Erkenntnistheorie die romantischen Konsequenzen eines unbegrenzten Individualismus gezogen; Schelling insbesondere in seiner großartigen, von Spekulation eingegebenen, aber geistig höchst anregenden Naturphilosophie die gesamte Natur dem Menschen als ebenbürtig, in franziskanischer Brüderlichkeit, zur Seite gestellt. Und noch 1819 kam Schopenhauer mit seinem gewaltigen System der „Welt als Wille und Vorstellung" als Vollender des romantischen Gedankenbaues, ausgehend von Kants Kritik der Sinnlichkeit, gipfelnd in der erhabenen Romantik seines Ethos, der Abwendung von der Welt im Willen zur Erlösung. Aber die Ironie der deutschen Geistesgeschichte hat es gewollt, daß sein Werk bis 1850 völlig unbekannt blieb und die Geister erst zu einer Zeit aufzurütteln begann, da die entgegengesetzte Gesinnung des Materialismus ihre Herrschaft antrat, und daß der eigentlich romantische Philosoph dem Biedermeier (man möchte vermuten: mit teuflicher Schadenfreude) ganz unterschlagen wurde. So geschah es, daß der philosophische Held der Epoche Hegel wurde, dessen Lehre von der Vernünftigkeit alles Bestehenden, nicht weniger aus romantischen Gedankenläufen erwachsen, zum geistigen Rüstzeug der Reaktion zurechtgelegt und von der Staatsrechtslehre der K. L. von Haller und vor allem Stahl zu einem richtigen System des Gottesgnadentums ausgebaut wurde.

Doch zeigte sich bald die Zweischneidigkeit der geistigen Waffen dieses großen Dialektikers, da unmittelbar aus seiner Schule David Fr. Strauß und seine Kritik an den Grundlagen des christlichen Dogmas erwuchsen. Wie das Unvereinbare möglich wurde, ist hier nicht der Ort zu unter-



Johann Adam Klein



suchen: Tatsache bleibt aber, daß aus demselben Stamm derart feindliche Brüder entspringen konnten; weil Hegel in seiner Religionsphilosophie beiden, Glauben und Wissen, ihr Recht und ihre Einheit wahren wollte. Bis Strauß, sein Schüler, aufstand und mit seiner Bibelkritik darlegte, daß die christliche Lehre ein von der sehnsüchtigen Phantasie der Menschen frei erschaffener Mythos sei („Leben Jesu", 1835). Noch weiter ging Ludwig Feuerbach, dessen „Wesen des Christentums" (1841) den Sinn der Religion an sich untersuchte und auf das eingeborne natürliche Glücksverlangen der Menschen zurückführte: nicht Gott schuf sich den Menschen, sondern der Mensch schuf sich Gott nach seinem Bilde, und Götter sind überall nichts als die eingestandenen Ideale der Völker. Damit aber war der Weg bereitet für jede Art von Materialismus und Atheismus, die dann auch nicht säumten, den leer gewordenen Thron der Philosophie einzunehmen und sich als die Philosophie der Zeit aufzuspielen: ein Unternehmen, das, weil es so reibungslos seit den vierziger Jahren gelungen ist und Europa bis zum Weltkriege getreulich begleitet hat, ein unwiderlegbarer Beweis dafür ist, wie der Ungeist des Metternichschen Systems sich selber, voller Hohn und Widersinn, zerrieb. Denn es steht doch so: daß mit der Polizeiknute nicht bloß der heroische Freiheits- und Einigungssinn der Kämpfer von Leipzig auf politischem Gebiet eingeschnürt und in oppositionelle Bahnen gelenkt, sondern auch der geistige Idealismus der Deutschen ausgerottet wurde. Was damals an Deutschland verübt wurde, ist mehr als politischer Mord, ist Todsünde am Geist gewesen, deren Spuren wir vielleicht niemals verwinden werden. Denn wie muß einem Volke, das zu derselben Zeit einen Kant, Goethe, Arndt, Frhr. v. Stein, Görres, Runge (um nur einige zu nennen) hervorgebracht hatte, wie muß diesem Volke und seinem reinen Idealismus mitgespielt worden sein, bis es zu einem so glatten Verrat an seinem eigensten Wesen gelangte, wie es der geistlose Materialismus von Büchners „Kraft und Stoff", von Häckels „Welträtseln" darstellt: Zeugnisse einer sehr undeutschen Gesinnung.

Die Entstehung dieses Materialismus hat noch andere Wurzeln als philosophische und greift ebenso auf fruchtbare Gedanken der Romantik zurück. Die Universalität der Schlegel und Schelling gab den Anstoß zur Ausbildung philosophischer, historischer und naturwissenschaftlicher Forschung, deren Aufschwung seit daher zu datieren ist. Ihre umfassende Vielseitigkeit prägt sich in der Romantikergeneration der großen Wissenschaftler vom Schlage der beiden Humboldt und der Brüder Grimm aus; vielseitige Talente wie die Ärzte Carus und Ringseis, wie Niebuhr, Bunsen und die großen Begründer aller Spezialwissenschaften überhaupt führen dieses herrliche Erbe der Romantik: den ganzen Menschen in Schwung zu setzen und alles einzelne aufs Humane zu beziehen — bis weit in eine sehr viel kleinere Zeit hinein. Denn im „Biedermeier" beginnt an Stelle jener großzügigen Allumfasser, die wir nach ihrem weithin leuchtenden Vorbild Goethe-Naturen nennen wollen, ein neuer Typus von Gelehrten aufzutreten, die ihre Spezialwissenschaft voranstellen und aus ihr bald ein Sondergebiet auszuarbeiten beginnen: reine Arbeitsteilung, die ihr rechtes Wesen erst voll im neuen Reich entfaltete. Immerhin steht schon in unsrer Epoche den universalen Geistern die Sorgfalt der Einzelforschung gegenüber, und namentlich ist es die Geschichtsschreibung und die Naturwissenschaft, die sich immer mehr des Einzelnen bemächtigen und bald mit professoraler Verachtung auf die Humanisten der Goethezeit hinabzusehen lernen. Die Ausbildung der Zoologie, Anatomie, Geologie, der ganzen medizinischen Einzelwissenschaften ist eines der Verdienste des „Bieder-

meier", und sie wird zum mächtigsten Verbündeten der Strauß und Feuerbach gegen die überkommenen und dem Volk mit Gewalt aufgenötigten Glaubenssätze. An sich braucht keine Naturwissenschaft antireligiös und oppositionell zu sein, so wenig wie Bibelkritik und Philosophie: sie wurden es, sie mußten es werden, weil eine eisenstirnige und von allen Göttern verlassene Bureaukratie sie als gottlos und staatsfeindlich mit Brutalität zu bekämpfen unternahm. Es ist so lächerlich und beschämend, so niedrig und doch leider so deutsch, zu lesen, wie man die führenden Geister, die Wegebahner jener Zeit, behandelt hat. Daß sie schließlich mit den Bekämpfern von Thron und Altar gemeinsame Sache machen mußten, ist nicht ihre Schuld, nicht ihre Absicht gewesen; aber es blieb ihnen nichts anderes übrig.

Das ist das „zweite Gesicht" der Biedermeierzeit und der Grund, weshalb wir den Ursprung späteren Unheils in diesem unseligen Zwiespalt zwischen Volk und denen, die seine Führer hätten sein sollen, verlegen. Die Geschichte dieses Konfliktes, qualvoll genug, und in der Wirkung nicht weniger schlimm als die politische Knechtung, spiegelt sich greifbarer für den Gebildeten in der Literatur dieser Zeit und zeigt auch hier die Züge einer verzweifelten Opposition gegen rohe Gewalt. Das bedingt selbstverständlich sofort ein Sinken der Qualität. Die Schriften des sog. Jungen Deutschland sind mit einigem Recht nicht sehr beliebt und noch weniger gekannt; mit Ausnahme Heines, in dessen Dichtung und Persönlichkeit sich das Wesen der Zeit mit erstaunlicher Klarheit

konzentrierte. Was sind uns heute die Gutzkow, Laube, Wienbarg: bis auf wenige bühnenwirksame Dramen verschollene Größen. Heine dagegen ist nicht nur wegen seiner lyrischen Gedichte lebendig geblieben. Es verlohnt sich, in ihm den Erfüller und ironischen Überwinder der Romantik, den Dichter mit der lachenden Träne im Wappen und den politischen Feuilletonisten zu betrachten: damit hat man das Problem des „Jungen Deutschland" und den Geist der Literatur von 1825—50 in der Hand. Wieviel er der Romantik verdankt, hat er selber gestanden; wie auch, daß er sie dann durch Lächerlichmachen getötet habe. Noch sein „Atta Troll" von 1843 ist ihm und uns das „letzte freie Waldlied der Romantik": der ewige Wechsel zwischen Rührung und Satire, das Kokettieren mit Weltschmerz, die Ironie, die ihre Gedanken hinter dialektischer Verkleidung birgt (und dem Jungen Deutschland notgedrungen als Mittel dienen muß, politische Meinungen indirekt zu sagen), schließlich nicht zum wenigsten die Vorliebe für fragmentarische oder irgendwie abgebrochene Form, die sich am liebsten in brieflicher Gestalt äußert — wie deutlich verrät das alles seine Herkunft von den Schlegel, von Tieck und Jean Paul. Gleichwohl hat sich Heine, als Wortführer seiner Generation, nicht umsonst in seiner „Romantischen Schule" von 1836 so scharf, mit so beißendem Spotte gegen seine geistigen Erzeuger gewandt; die Romantik war alt und reaktionär geworden, und der Jugend kam es auf die Gegenwart und eine freie Zukunft an. Sie wollte nichts wissen von dem Liebäugeln mit Katholizismus und Mittelalter; der Mystik der Romantiker setzte sie ihre „Emanzipation des Fleisches" entgegen; den „aristokrätzigen Alten" und ihrer Ich-Kultur ihr demokratisches und altruistisches Ideal und ihren politischen Aktivismus entgegen, der ihnen weiß Gott durch sinnlose Verordnungen des deutschen Bundestages aufgenötigt worden war. Der Vorwurf, den die unentwegten politischen „Tendenzbären" von der Art Börnes gegen Heine erhoben, zielte sogar auf den deutlichen Zwiespalt, der sich zwischen seiner poetischen Schöpferlust und

freiheitlichen Gesinnung immer wieder erheben mußte; so daß er „Atta Troll" gerade jenen zum Trotz dichtete, die

> „Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
> Tragend in der zottgen Hochbrust:
> Kein Genie, doch ein Charakter",

ihm sein überragendes Talent und seine geringe Neigung zum Märtyrerberufe nicht verzeihen konnten. Börne ist, im Gegensatz dazu, der ausgesprochene Tagesschriftsteller, von ungeheurer Wirkung, aber einzig auf seine Zeit, und heute so wenig lesbar mehr, wie die zähen Romane Gutzkows, mit ihren breit eingewickelten Tendenzen. Wogegen wir heute geneigt sein werden, die politischen Gedichte und Balladen des späten Heine (Romancero und Letzte Gedichte, Deutschland und Atta Troll) mit ihrer Schlagfertigkeit und unverwüstlichen Frische revolutionären Tons sehr weit über sein Buch der Lieder und seine romantisch geistreichelnden Reisebilder zu stellen.

Es gab freilich auch eine Nachblüte der Romantik in der Poesie, und gerade diese ist es, die weit beliebter war als die Dichter der Frühzeit, und die in der Tat auch dem Geist der Biedermeierzeit sich so stark annäherte, daß sie für ihn, vor und neben dem Jungen Deutschland, repräsentativ wurde. Für Fouqué und Arnim gilt das weniger (obwohl sie zu ihrer Zeit die gelesensten Romandichter waren nach Jean Paul, diesem merkwürdigsten Prosaiker der Zeit) als für Eichendorff, E. Th. A. Hoffmann, Mörike, Uhland; und wir werden in der Malerei der bedeutenderen Spätromantiker, bei Schwind, Spitzweg, Steinle, Elemente finden, die ihnen vollkommen entsprechen: so lebendig war das Bedürfnis nach einer (verweichlichten und üppig gewordenen) Romantik geblieben. Geistige Strömungen werden ja fast immer erst dann von der breiten Menge erfaßt, wenn ihre Blüte längst vorüber ist: so war es auch mit der Romantik bestellt, die populär erst dann wurde, als die Bürgertugenden des Biedermeier das geistige Leben bestimmten. Am deutlichsten finden wir das Eng-

Behagliche ausgedrückt bei den Schwaben, wo die Spätromantik leicht einen etwas kindlichen und behaglichen Ton annimmt, wie bei Kerner oder Mörike; oder bei Grillparzer, dessen Wiener Gemüt und leicht muffige Beschränktheit des k. k. österreichischen Untertanen auf seine Hellenen mit vertrauenerweckender Biederkeit abfärbt. Überall zeigt sich ein Sinken des geistigen Pegels, ein Sichbescheiden mit einem eingeschränkten Horizonte. Und E. Th. A. Hoffmann erweckt uns deshalb den frischesten und lebendigsten Eindruck, weil er so oft ins Leben seiner Zeit hineingreift und eine originelle Verbindung von Wirklichkeit mit dem Spukhaften seiner Märchen herstellt. Er hat darin die Witterung für das beste Element des Biedermeiertums, die Lebenstreue, die als realistisches Prinzip freilich erst in den Romanen der dreißiger Jahre sich entwickelte: mit Immermanns Dorfgeschichte in seinem „Münchhausen“ 1838 einsetzend, erreicht dieser dichterische Realismus sogleich in Jeremias Gotthelfs Schweizer Bauerngeschichten eine Höhe, die Gottfried Keller nicht eigentlich überboten hat: seine Form ist schlackenfreier, aber vielleicht wird eine Zeit die robuste Echtheit Gotthelfs auch trotz oder mit ihren dicken Tendenzbrocken naturgewachsener finden. Der bürgerliche Zeitroman der Keller, Freytag, Otto Ludwig usw. gehört, obwohl auf dem zeitgenössischen Dickens fußend, nicht mehr hierher, da er Produkt eines Großbürgertums jenseits der Biedermeierzeit ist und flankiert wird vom reinen Materialismus und den Gründerjahren.

Biedermeier aber hat sich nur einen Materialisten von reinem Geblüt geleistet: Adolf Menzel, und auch dessen offizielle Bedeutung und Entwicklung liegt über die fünfziger Jahre hinaus.

Nicht ganz so unwägbar sind diese Unterschiede, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Ausdrucksmittel zwar spielen kaum eine Rolle; man kann in unserem Sinne ungefähr Eichendorff für Schwind, Hegel für Franz Krüger setzen (immer mit dem bewußten Salzkorn). Der Unterschied des Biedermeier-Realismus vom Bourgeois-Materialismus, also der von 1830 und 1860, geht durch alle Geistesgebiete hindurch, und wenn wir die Bürger von 1830 als Epigonen der Romantik befunden haben, so sind die von 1860 nicht nur frei von jeder Romantik, sondern auch von jeder Opposition dagegen: sie kämpfen nicht mehr, sondern bilden sich zu Genießern aus, sie entwickeln ihre Techniken auf materiellem, geistigem und künstlerischem Gebiet zu angenehmer Abrundung, ohne irgendwo zu übertreiben. Die Politik und das Experiment überlassen sie den dafür angestellten Spezialisten, sie aber bereichern sich: sie erobern die Flächen und Oberflächen aller optimistischen Welten und bereiten den Weg den gefährlichen Raubmenschen, welche dem Niagarafall von 1914 zutreiben.

In der Kunst haben sich diese Bürger deutlich ausgesprochen im Impressionismus, die Deutschen in der ihnen gemäßeren Generation der Menzel und Leibl, um 1870. Man sieht: das Biedermeiertum ist die verbindende Mitte zwischen Extremen: der ganz geistigen, ganz symbolhaften Romantik und dem weltläufigen, gar nicht geistigen Materialismus; eine Zeit widerspruchsvollen Übergangs und Kampfes, aus dem Frieden von Weimar zur Überhebung der Weltstadt.

Darum verwandelt auch ihre Malerei die Ideale der klassischen Zeit von 1800 in derselben Weise wie Philosophie und Literatur in ihr bürgerliches Gegenbild. Aus der gotischen Schärfe der romantischen Zeichnung wird die Porträttreue und der malerische Naturalismus des Biedermeier;

aus dem mythologischen Idealismus der Nazarener wird Historienbild und Genre. Wie sich im besonderen Poesie und Malerei verketten in ihrem Wettlauf von der Romantik zum Materialismus, wie sie Verwandtes in anders gearteten Sprachen ausdrücken: das zu betrachten, wird ein Reizmittel mehr bei unserer Wanderung bilden.

Versuchen wir einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Malerei. Die Ideale der klassischen Zeit um 1800 werden von der Malerei in derselben Weise wie von Philosophie und Literatur in ihr bürgerliches Gegenbild verwandelt. Aus der gotischen Klarheit, welche die romantische Linie bestimmt, wird die Porträttreue und malerischer Naturalismus des Biedermeier; aus dem mythologischen Idealismus der Nazarener wird Historienbild und Genre. Und die Vermischung literarischer Ideen aus dem Schatzbehalter der Romantik mit den malerischen Ausdrucksformen gebiert die Spätromantik, die auf der einen Seite sich in pathetischer Landschaft, auf der anderen im Märchengenre der Schwind und Spitzweg offenbart.

Dies ist etwa der Entwicklungsgang der deutschen Malerei seit den Befreiungskriegen bis in die fünfziger Jahre, der aus dem Übergangswesen der Zeit folgt, und der uns in seinen einzelnen Stadien ausführlicher beschäftigen wird. Der Porträt-Realismus, mit dem wir vorzugsweise den Begriff des Biedermeierlichen zu verbinden pflegen, weil er das Zurückgezogene und bürgerlich Beengte der Epoche am offenbarsten charakterisiert, steht am Beginn der Entwicklung. Er ist durchaus zeichnerisch-koloristisch, als Erbe des nazarenischen Kartonstils. Der andere Grundpfeiler der Entwicklung bildet sich bis um 1830 aus als rein malerischer Stil, als ein

Stück verfrühten Impressionismus, der sich auf Skizzen und Landschaftliches beschränkt und nach einigen bedeutenden Anläufen nur dazu dient, der pathetischen Spätromantik die Bausteine zu liefern. Dies äußert sich nun bei der Landschaft in einer sentimental-theatralischen Auffassung, die sich entweder der historischen Bildungsassoziationen bedient, wie in der Rottmanschen, Prellerschen und Düsseldorfischen Landschaft, oder gegenständlicher Stimmungsreize wie bei den Malern des Exotischen. Endlich triumphiert der Gegenstand als Wesentliches der Kunstwerke im Genrebild, das sich aus zaghaften Anfängen der zwanziger Jahre zur larmoyanten Bürgeranekdote der Wiener, zum historischen oder humoristischen Genre der Düsseldorfer entwickelt, seine hemmungslose Ausbreitung allerdings erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet; und im Historienbild, das sich als künstlerischer Niederschlag des ausgebreiteten Historismus, der rückwärts gewandten Weltanschauung seit der Romantik, aus den mythologischen Anfängen des Cornelius mehr und mehr zur realistischen Darstellung vergangener Geschehnisse entwickelt und seinen Höhepunkt in Rethel hat. Auch die religiöse Malerei wäre hierher zu rechnen, insofern sie das von den Nazarenern in erster Linie neu entdeckte Gut zwar nicht vermehrt, aber in breitester Erfassung popularisiert und dem äußerlichen Begehren nach Andachtsbildern die willkommene Nahrung bietet; am Ende aber ihr Bestes in Holzschnitten schuf. Ganz für sich standen endlich die süddeutschen Vertreter der gegenständlichen Romantik, die mit spätnazarenischen oder malerischen Formen Ideen der romantischen Dichter illustrierten und damit an die Stelle der tiefen Mystik Runges ein gefälliges und sehr deutsches Spiel volkstümlicher Poesie setzten: Schwind und Steinle, Spitzweg und Neureuther. Auch hier dürfen wir überall das Merkmal des Biedermeiertums erblicken: Überführung der rein geistigen Auffassung der Romantik in die bürgerliche Neigung zum Inhaltlichen, Leichtfaßlichen und Gefühlvollen; denn die Formen, in denen hier das Märchenhafte sich kleidet, sind durchaus keine romantischen, sondern gehören ganz der Epigonenzeit an.

Erscheint so der Grundzug der Zeit in all den verschiedenen Gestaltungen zwischen 1815 und 1850 als ein sich gleichbleibender, als ein Hinabsteigen von der hochgespannten Geistigkeit des romantischen Idealismus zu einer verständigen und verständlichen Bürgerlichkeit, d. h. Anpassung an den gesunden Verstand des Durchschnittsmenschen, so gilt doch im einzelnen das Gesetz der Auslese und der hohen Qualität einer idealistischen Gesinnung. Denn der Zeitgeist ist es, der aus der Höhenluft der Romantik sich zum Bürgerlichen herabläßt, die Künstler aber schaffen oft noch mit dem hohen Bewußtsein ihrer ethischen Aufgabe und mit gediegener Technik, so daß ihre Werke zumeist auf uns einen erfreuenden und naiven Eindruck machen; auch wo sie Exponenten einer im Grunde unkünstlerischen und bürgerlichen Anschauung sind. Doch zeigt fast überall die Erfahrung, daß Naivität und künstlerische Sicherheit um so schwächer werden, je weiter sich die Entwicklung von ihrem romantischen Ausgangspunkt entfernt, und daß sie sich sowohl in der pathetischen Landschaft wie besonders im Genre und Geschichtsbild immer mehr dem Niveau der offiziellen Kunst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nähert. Darum findet man das Wertvollste in den anspruchslosen Porträts und Landschaften des Biedermeier-Realismus, der nicht nur den Beginn der Epoche bedeutet, sondern sich auch in den besten Vertretern bis zuletzt behauptet; und in dem köstlichen Skizzenreichtum der Entdecker des Rein-Malerischen um 1830. Zumal die koloristische Biedermeier-Malerei, mit der unsere Darstellung einsetzt, verzweigt sich aufs mannigfaltigste nach Landschaften und nach „Fächern"; sodaß wir etwa in München die ruhmreichen Namen der Kobell, Adam, Heß, Bürkel, unter anderen, finden als Vertreter dieser klaren, schlichten und bestimmten Wiedergabe von Wirklichkeiten; in Berlin die Franz Krüger, Hummel, Eduard Gärtner; in Hamburg Wasmann, Oldach, Gensler und Speckter; in Dresden Kersting, Dahl und Carus; in Wien vor allem Waldmüller; und in Frankfurt einen wundervollen Spätling in Peter Becker; alles aber in landschaftlich verschiedener Abtönung und mit der echt

deutschen Differenzierung der Individualitäten, die ein großes Band eint, das Zeitempfinden und der zeichnerisch klare Stil. Eine engere Verwandtschaft läßt die Entdecker malerischer impressionistischer Tonwerte in der Landschaft um 1830 als Einheit empfinden, und diese hat die jüngste Zeit, die sie alle erst ans Licht zog, mit ihrer größten Sympathie empfangen: den frühen Rottmann und Christian Morgenstern, die Landschaften Wasmanns und die kühnen Entdeckertaten von Dahl, Blechen und Menzel.

Denn erst unsere Generation hat den bescheidenen und feinen Werten dieser frühen Maler der Biedermeierzeit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Niemals waren die Historien- und Genremaler, die pathetischen Landschafter und die Romantiker des Gegenstandes dem Bewußtsein der Menschen entschwunden, wie jene „Biedermeier"; ja ihre Kunst galt in eben dem Maße, wie sie unwesentlich wurde, als offizielle und einzige Vertretung ihrer Zeit. Wer hätte früher, von dem Glanz der Namen Achenbach, Schirmer, Preller geblendet, vor der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 von Kobell, Blechen oder Wasmann mehr als den Namen gewußt? Wer neben den Kaulbach, Piloty, Lessing an Krüger und Waldmüller auch nur denken mögen? Und so hat erst jene Berliner Ausstellung die verschollenen Namen, ja eine ganze vergessene Epoche wieder ins Bewußtsein der Gegenwart rufen und uns zu der Einsicht in unsere wahren Reichtümer führen müssen. Denn das ist ihr unvergängliches Verdienst, daß sie das Verhältnis zwischen Groß und Klein richtigstellte und uns in den lange vergessenen Kleinmeistern die höheren Qualitäten und die wahren Werte der deutschen Ursprünglichkeit erkennen lehrte.

So gliedert sich der fast unübersehbare, dem ersten Blick so verworren scheinende Reichtum der Epoche wesentlich in die zwei ungleichen Teile: die bescheidenen Kleinmeister des Biedermeier, die uns den bleibenden Kunstwert ihrer Zeit darstellen, und denen sich die romantischen Poeten von der Art Schwinds anschließen, weil sie unverlierbare Gemütswerte in lautere Formen geprägt haben; und dann ihnen gegenüber, die ihrer Zeit weit

Bedeutungsvolleren, die Großmeister und Akademiegewaltigen: deren umfänglichen Bilderformaten entspricht uns nicht mehr der innere Wert, ihr Streben hat sich in ihrer Zeit erfüllt und ist veraltet und verklungen. Weil diese Maler der bürgerlichen und geschichtlichen Begebenheiten, der sentimentalen Landschaften und religiösen Rührstücke nicht nur zeitbedingt waren, sondern auch aus einem zeitbedingten Instinkte, aus der unkünstlerischen Freude am Stofflichen (statt an der Kunstform) schufen: ist ihre Herrlichkeit zerstoben und lebt nur noch kümmerlich von zäher Tradition älterer Generation und von gelungenen Nebenprodukten. Wichtig bleiben sie uns aber als deutlichste Künder des Zeitgeistes, gewissermaßen in kulturhistorischer Funktion; und einige Schöpferische erheben sich aus ihrer Menge zu dauerndem Ruhm, wie Rottmann, Dreber, Führich und der gewaltigste: Rethel. Denn schöpferische Kraft vermag selbst die Ungunst eines widerkünstlerischen Zeitwollens zu überwinden.

Wir finden die hier begonnenen Tendenzen in der Folgezeit, nach 1850, in einem bedeutenderen Maßstabe weitergeführt. Die gegenständliche Malerei der Akademiker glitt in immer tiefere Abgründe hinab — man denke an Makart, Grützner, Knaus, Anton v. Werner — und der malerische Naturalismus von 1830 gelangte in der Generation von 1870, den Malern um Leibl, zu einer endgültigen Ausprägung. Zugleich aber erhob sich auch wieder der Idealismus der Nazarenerzeit in einigen Auserwählten zu sichtbarer Höhe: Feuerbach, Böcklin und Marées; und sorgte so dafür, daß der Funke der echten Romantik nicht ganz erlosch und am Beginn des 20. Jahrhunderts zu neuer Flamme sich erheben konnte. Alles was sich dazwischen ereignet hat, ist bei einer unübersehbaren Mannigfaltigkeit als Übergang und Variation jener drei Hauptthemen anzuschlagen, die schon am Beging des Jahrhunderts stehen und heißen: Akademismus, Romantik und Realismus. Ihre Verbreitung und Verästelung zu verfolgen bis in die Jahrhundertmitte, bildet den Inhalt der folgenden Ausführungen.

Biedermeier-Realismus



Wir sehen, daß der populären Vorstellung vom Biedermeier der entwicklungsgeschichtlich früheste Zweig der Malerei von 1825 entspricht, dessen Hauptvertreter wir in Wasmann, Krüger, Waldmüller erblicken. Er bedeutet die Reaktion kleinbürgerlichen Geistes auf dem hohen Flug der Romantikerzeit. Zwar entwickelt sich dieser Realismus (wie es ausführlicher in meinem Buch über „Deutsche Landschaftsmalerei" dargelegt ist) schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, parallel mit Klassizismus und Romantik und breitet sich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts aus: aber solches zeitliche Nebeneinander verschiedener Strömungen hat sich noch in jeder Epoche gezeigt; wichtig ist allein, daß die eigentliche Blüte des deutschen Realismus in die zwanziger Jahre fiel und daß sie in ihrer Reinkultur den biedermeierlichen Gegensatz zu der aristokratischen Romantik bildete. Wenn diese den Bürger darstellte, so hob sie ihn in eine Sphäre von Feierlichkeit, welche etwa die Bildnisse von Runge zur Monumentalität hinaufrückte. In den Bildnissen des Biedermeiers lebt keine Spur von Romantik mehr: wohl aber kann man die ganze Kunst der Generation ein Porträtieren nennen. Denn wenn die gehobene Stimmung aus den Tagen der Freiheitskriege sich selbst in der unscheinbarsten Studie nach der Natur kundgab und die frühen Zeich-

nungen der Nazarener, auch der bloßen Landschafter wie Fohr oder Heinrich, niemals Größe der Gesinnung verleugneten: so faßte der Biedermeier die Kunst als sachlichen, häufig nüchternen Bericht über ein Geschautes auf, das mit möglichster Genauigkeit, mit der solidesten Technik und unerbittlicher Wahrheit zu konterfeien war. Die zeichnerische Bestimmtheit und die klaren modellierenden Lokalfarben blieben, sie wurden zu einem System frischer Anschaulichkeit und Naturtreue ausgebildet. Aber die Objektivität allen Dingen gegenüber grenzte nun oft an seelische Kälte, wie das insbesondere die Schlachten- und Architekturmaler beweisen, und die geistige Enge bürgerlicher Anschauung flüchtete sich mit besonderer Vorliebe ins kleine Format und in die Darstellung dicht umgrenzter Nähe. Die Tugenden dieser Sachlichkeit und Abwesenheit herzlicher Anteilnahme offenbaren sich beim Genrebild, das bis 1830 noch weit entfernt war von der scherzhaften Anekdote und sich mit Schilderung von Zuständlichkeiten ohne Handlung begnügte; so daß wir das eigentliche Genre erst jenseits dieses Realismus, um 1840, sich ausbreiten und ausarten sehen. Aber daß es schon Genre, daß es Schlachten- und Porträtmaler und Architekturspezialisten gab, zeigt uns den vielleicht deutlichsten Weg zur Charakterisierung der Zeit: sie schloß sich kirchturmspolitisch in die Mauern bestimmter Kunststädte ein und setzte die geographische Absonderung in einer fleißigen Teilung nach „Fächern" fort, welche nur die Führerpersönlichkeiten mit universellerer Begabung durchbrachen. Die meisten Maler dieses großen Kreises tragen ein leicht erkennbares Spezialistenschildchen auf ihrer Produktion. Und so werden wir in angenehmer Übersichtlichkeit nach Städten und nach Fächern die liebenswürdigen Meister vorbeipassieren lassen können. In sich aber bedeutet dieser Realismus eine ziemlich fest umschlossene, sich wenig fortentwickelnde Einheit.

München

Früheste und bahnbrechende Erscheinung gewann die koloristisch-porträthafte Bestimmtheit der Weltauffassung in München. Klima und Charakter der Eingeborenen mit ihrer Biederkeit, Neigung zur Seßhaftigkeit und Ausdauer im engen Kneipstüberl mögen sehr viel zur Bildung der hier besonders ausgeprägten Bürgerlichkeit beigetragen haben. Man braucht nur die ersten Bände von Ringseis köstlichen „Erinnerungen" zu durchblättern, um zu begreifen, wie stark eine so wuchtige Lokalität alle Künstler nach sich modeln mußte, wenn man den Geist der Stadt nicht selber an sich hat verspüren können. Tatsache ist, daß, zumal am Anfang, sehr wenige Maler geborene Münchner waren, und daß sich alle eingewanderten vollkommen zu Münchnern akklimatisierten; daß schon die erste Generation von 1800, die den Typus erst herausgebildet hat, zumeist aus Mannheim vom Kurfürsten Karl Theodor mit herübergenommen worden war. Stärker als des eingeborenen J. J. Dorner (1775—1852) zaghafte Landschaften hat Wilhelm von Kobells (1766—1855) Beispiel Schule gemacht. Nur der Wechsel in seiner langen Entwicklung, aus der Malkultur des 18. Jahrhunderts heraus bis zur äußersten Härte eines glasig anzuschauenden Biedermeiertums, hat ihn verhindert, so repräsentativ zu werden wie Krüger in Berlin. Als seine eigentlich biedermeierliche Periode einsetzte, um 1815, hatte er seine stärkste Schöpferkraft schon verbraucht, vor allem in den wunderbaren Kriegs- und Wettrennszenen des vorhergehenden Jahrzehnts. Er blieb noch der glänzendste Schilderer der Bürger und Landleute Münchens bis in die fünfziger Jahre, mit statuarischer Haltung der Figuren, stets vor heimatlicher Landschaft und mit der Altersfreude am Sonnenlicht, die auch Waldmüller auszeichnete. Aber das Starre der Gestalten, im Verein mit weitgetriebener Plastizität, einer Wirkung des modellierenden Lichtes, gab ihnen je länger je mehr etwas Puppenhaftes, und die gottgewollte Wurstigkeit des Münchners drückte sich mit aller wünschenswerten Naivität in ihnen aus.

Durch Schulung (an Kupferstichen, Kobell und Altdeutschen) und Begabung wurde Peter Heß (1792—1871) der zeitgenössische Führer des Münchner Realismus und Vollender des von Kobell Begonnenen. Nicht nur in der unbeirrbaren Sachlichkeit seiner Zeichnung und der oft bis zum Bunten gehenden Lokalfarbigkeit (die bisweilen freilich auch einen reizvollen silbrigen Ton annehmen kann) war er der maßgebende Münchner; auch in der Wahl seiner Stoffe und der Eigentümlichkeit, zwar vor der Natur zu zeichnen, allenfalls zu aquarellieren, aber die ganze Ausführung der Ölmalerei ins Atelier zu verlegen. Kein Wunder, daß die Bilder dieser Künstler selten in der Farbe erquicklich ausfallen, daß ihr Bestes sich in Zeichnung, Aquarell und Radierung verbirgt: denn sie waren ihrem Wesen nach auf Naturbeobachtung angewiesen und schöpften den emailartigen Glanz ihres Kolorits meist aus zweiter Hand, der Technik der spätgotischen Tafelmalerei.

Landschaften und schlichtes Genre, mehr noch Militär und Repräsentationen bildeten Peter Heß' Gebiet; und alles mit der Unerbittlichkeit der Sehschärfe, die nichts unterschlägt, mit dem kühlen Gleichmut gegenüber allem Geschehen, hinter dem bei ihm — wie bei den andern — kein ethisches Gefühl zu stehen scheint, vielmehr eine fast wissenschaftliche Feststellung des Seienden. Die Sachlichkeit seiner Beobachtung hinderte ihn, und das ist wiederum typisch, jemals anekdotenhaft zu werden; und so hat er auch in den großen Einzugsbildern des Prinzen und Königs Otto in Griechenland mit beinahe kunstloser und beinahe komischer Treue die Unvereinbarkeit des Griechischen und des Bayrischen in einem grotesken Zeitdokument niedergelegt.

Man kann die Schlachtenmaler wie Adam und seine Söhne, Heideck, Monten, von denen noch zu sprechen sein wird, mit Einschränkung als seine Schule bezeichnen. Enger gehörte zu seiner Art J. A. Klein (1792 bis 1875), der seine Zeichenweise schon 1813 ausgebildet hatte, freilich erst 1837 von Nürnberg nach München übersiedelte, aber seiner ganzen Natur nach Münchner war. Die metallene Schärfe und mikroskopische Genauigkeit seiner Darstellung vor allem von Pferden, Kriegs- und Land-



Moritz von Schwind

volk, offenbart ihre Reize mehr im Aquarell und in seinen meisterhaften Radierungen, die ein ganzes Musterlager von Typen der Landstraße enthalten. Die Abwesenheit von allem Literarischen und Sentimentalen macht diese Blätter erstaunlich frisch und anschauenswert; und sie ist es auch, die bei dem religiösen Maler Heinrich Heß (1798—1863) seine realistischen Nebenprodukte naiv genießen läßt. Denn neben seiner umfangreichen Freskotätigkeit in den neuerbauten Basiliken Ludwigs I. bedeuten seine hellen und luftigen Landschaftsbilder freilich nur so etwas wie Erholung und sind doch für uns sehr viel reizvoller als jene verschollenen Frömmigkeiten; und noch lebendiger vielleicht wirken seine Radierungen aus dem Neapolitaner Volksleben (zwanziger Jahre), deren naive Wahrheit dem Erlebnis italienischen Naturells ungemein gerecht wird.

Ein Vertreter der älteren Generation, die sich noch aus der holländischen Schulung heraufarbeiten mußte, war Max Josef Wagenbauer (1775—1829), der schon um 1805 im Aquarell zu einer erstaunlichen Reife porträthafter Landschaft gelangte, im Ölbild aber erst in seiner letzten Zeit, den zwanziger Jahren. Und dieses war sein gewichtiges und eigentliches Verdienst um die Münchner Malerei: aus dem holländischen Viehstück die Form des ländlichen Genres entwickelt, den Grund zur Heimatschilderung gelegt zu haben. Die wundervolle Stille und Gegenständlichkeit seiner schlichten, von weidendem Vieh belebten Flachlandschaften gab der Münchner Landschaft bis zu Toni Stadler den entscheidenden Anstoß. Zunächst empfing ihn Heinrich Bürkel (1802—69), der Wagenbauer popularisierte, indem er seiner Sachlichkeit ein leis inhaltliches Interesse einflocht. Doch gehören zum reinen Realismus eigentlich nur seine Landschaften, mit denen er ganz in die Nähe des frühen Chr. Morgenstern und Waldmüllers rückt; gleiche Anschauung von Duft und Abtönung der Atmosphäre, vom Glanz des Wassers und dem Reiz des Grases, das geheimnisvolle Blaugrün ferner hoher Berge wie bei jenen erfüllt sie.

Wie sehr diese zurückhaltende und bürgerliche Kunst mit ihrer Schärfe der Konturen und Leuchtkraft lasurenartiger Lokalfarben dem Wesen deutscher Malerei entsprach, erkennt man erst beim Vergleich mit dem, was zu jener Zeit offiziell vom Staate, d. h. von Ludwig I., getan und gefördert wurde. Sicherlich war Cornelius ein großer Künstler, und die Heinrich Heß, Schraudolph, Schnorr und anderen, die in seinem Sinne schufen, keine geringen Geister. Aber das Gefühl ihres Volkstums war ihnen im Laufe ihrer römischen Studienjahre abhanden gekommen, und sie suchten die große Form Raffaels, statt sich auf ihre eigne deutsche zu besinnen, der sie in ihren Jugendwerken ganz nahegekommen waren. Die Folge davon war, und das ist nur natürlich, daß ihre ungeheuren Fresken in den Münchner Palästen, Kirchen und Museen schon zu ihrer Zeit mit Ehrfurcht genannt, aber nicht angeschaut wurden, und daß es heute nicht anders ist, nicht anders sein kann. Dagegen waren die von ihnen unsagbar verachteten Realisten schon zu ihrer Zeit volkstümlich. Der Bürger sah sein Wesen in ihnen bestätigt und kaufte diese kleinen schmuckhaften Bilder gern, und so gelang ihnen, was Cornelius und seiner ganzen Schule niemals möglich war: sie befreundeten die Münchner mit der Kunst, und mehr noch: sie waren die Pioniere für die Kenntnis deutschen Landes. Es ist nichts Geringes, daß wir noch heute mit Entdeckerfreude auf den Spuren der Wagenbauer, Quaglio, Neher, Klein wandeln können: sie fanden die verborgensten Schönheiten deutscher Länder und Städtchen, die erstaunlichsten Volkstrachten und Bräuche und bewahrten sie einer Zeit auf, der das Beste davon leider über den Errungenschaften der Zivilisation in Verlust geraten ist. Weil sie aber ihrer Zeit und ihrem Deutschtum Genüge taten, schufen sie in sich Vollkommenes und konnten nach langem Vergessen wieder ans Licht gehoben werden, freudig bewillkommt von einer Zeit, die in ihnen das Verwandte spürt. Nicht daß sie „Biedermeier" waren, macht uns ihre Werke lieb, sondern daß sie, unbewußt Werkzeuge des im Verborgenen schaffenden Genius, die Jahrhunderte vergessene

Tradition deutscher Form und Gesinnung wieder zu Ehren brachten: die unbedingte Liebe zur Natur, dargestellt in der Präzision der Zeichnung.

In München trat diese Sendung des bürgerlichen Realismus, wenn man will: seine geheime Gotik, so besonders klar hervor, weil er sich im Gegensatz zu der italisierenden Großkunst des Staates behauptete und von Anbeginn den einheimischen Bürgerinstinkten entsprach. Aber dieses sein Wesen blieb sich überall gleich, wenn es auch lokal gefärbt auftrat. Es gab übrigens manche Künstler, die Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Schulen bildeten. In München kann man Chr. Eßdorf (1801 bis 1851) und den ewigen Wanderer Th. Fearnley (1802—42), einen geborenen Norweger, dazu rechnen: beide durch frühen Einfluß von Everdingen und dann des Dresdners Dahl und durch Aufenthalt in Norwegen zu einer eigentümlichen Kälte der Auffassung gelangt. Interessanter als ihre Verwandtschaft mit Dahl ist dabei der Einfluß des Milieus auf die Landschaftskunst: wie das Klima Norwegens bei drei verschiedenen Begabungen ähnliche Erfolge zeitigte. Fearnley, der in kritischer Zeit, 1830, nach München kam, wirkte dort mit Morgenstern zusammen auf einen derberen und malerisch fortschrittlichen Realismus hin.

Hamburg

Hamburger, wie Morgenstern vor allem, waren es, welche der Münchner Kunst frische Säfte zuführten. Zeitweise fanden sich, Ende der zwanziger Jahre, alle bedeutenden Talente dort versammelt. Aber die eigentliche Quelle ihrer Kraft lag im Heimatboden, in der Isolierung eines vorgeschobenen Kulturpostens, und sicher nicht zum wenigsten in ihrem Zusammenhang mit Kopenhagen. Die dänische Akademie hatte schon für deutsche Klassizisten und Romantiker Bedeutung gehabt: Carstens wie Runge und Friedrich waren von dort ausgegangen. In der Biedermeierzeit ergriffen die Dänen beinahe die Führung: kein Deutscher, Wasmann und Kersting vielleicht

ausgenommen, hat diese Stetigkeit des Auges, diesen untrügbaren Instinkt für das Wesentliche der Zeichnung und den Wert einer schönen Beleuchtung wie Chr. W. Eckersberg (1783—1853). Schüler des Klassizisten Abildgaard, dann (1811) Davids in Paris, errang er in Rom von 1813 bis 1816, gleich dem Deutschen Martin Rohden, die klare Erkenntnis von der Bedeutung des Lichts und der sachlichen Beobachtung. An porträthafter Genauigkeit der Darstellung können nur die Hamburger mit ihm wetteifern, von denen er mindestens Morgenstern und Louis Gurlitt die Richtung gab. Wie innig die Verwandtschaft der benachbarten Brüderstämme war, erkennt man noch besser als aus Eckersbergs köstlichen Porträts und Seestücken aus der Tatsache, daß das Bildnis Jakob Wilders, das der Däne J. A. Krafft (1798—1829) im Alter von einundzwanzig Jahren malte, lange Zeit unter der Bezeichnung „Der alte Müller" Oldach zugeschrieben wurde. Oldach hat freilich niemals diese gediegene Freiheit erreicht: es ist schlechthin das Meisterwerk eines biedermeierlichen Genies und die vollendete Frucht einer guten Schulung. Daß diese den Deutschen fast immer gefehlt hat, beweist der Qualitätsunterschied der Malerei etwa gegenüber Münchnern: bei Krafft ist es nicht bloß die Exaktheit der Beobachtung bis ins kleinste Scharnier, sondern die außerordentliche Delikatesse der Malerei und schönster Tonwerte, die ihn den gleichzeitigen Deutschen mit geringen Ausnahmen überlegen sein läßt.

Eine ähnliche Überlegenheit besaßen nun auch die Hamburger; und das um so mehr, je ausdrücklicher sie sich von anderen Einflüssen abschlossen. Hermann Kauffmann (1808—89) gehört, in München (1827—33) eng mit Heß und Bürkel befrenndet, weit eher zu den Münchner Genremalern; Chr. Morgenstern wurde Führer der Münchner Stimmungslandschafter und erlebte ein ähnliches Schicksal wie Louis Gurlitt (1812—97), dessen glänzende Schulung durch Eckersberg nicht allzulange vorhielt: der viel Umhergetriebene, anfangs vermittelnd zwischen der Hamburger Vorliebe für feinste Detaillierung und flüssigerer Malweise Morgen-

sterns, neigte seit den vierziger Jahren zu einem spätromantischen Idealismus der Richtung Rottmann-Lessing. Noch deutlicher wurde der Einfluß Münchens (diesmal durch Kaulbach verbürgt) bei Louis Asher (1806 bis 1878), dessen frühe Interieurs mit saftigerer Lokalfarbe und intensiver Lichtdarstellung an einen fortgeschrittenen Kersting denken lassen, der in Bildnissen sogar eine an den jungen Thoma gemahnende Schöntonigkeit bei dünnem Auftrag erreicht, der aber bald im Kielwasser der Historienmalerei unseren Blicken entschwindet. Und so noch weiterhin Heinrich Stuhlmann (1803—86), der als Dahlschüler anzusprechen ist, J. J. Faber, Chr. Fr. Thöming und verwandte Geister, die in Italien ihr Kapua fanden und gegen die allgemeine Vedutenobjektivität von der Art Catels ihr Hamburgisches eintauschten.

Am Ende sind es vier Hamburger Maler, die sich rechtzeitig in ihr echtes Hanseatentum einkapselten und gerade darin ein Höchstmaß realistischer Kultur erreichten: Oldach, Speckter, Gensler und Wasmann. An J. Oldach (1804—30) sieht man die Folgen fremder Berührung jedesmal prompt mit empfindlicher Hemmung seiner Produktivität sich bemerkbar machen. Lichtwark, der ihm und den anderen Hamburgern so rührende und schöne Denkmale in seinen Schriften errichtete, hat leider recht, wenn er die Bilanz aus Oldachs Leben zog und ihm nur drei oder vier Schaffensjahre gab, weil die ganzen außerhalb Hamburgs, an den Akademien von Dresden und München verbrachten Jahre zwischen 1821 und 1827 als völlig unfruchtbar von seinem so kurzen Leben abzuziehen seien. Nur seine Vaterstadt gab diesem seltsamen Antäus in Miniatur die Kraft zu produzieren; die Studienjahre draußen warfen ihn regelmäßig noch zurück. Eine höchst solide Technik, bei dem Panoramamaler Chr. Suhr im Knabenalter erworben, befähigte ihn schon mit siebzehn Jahren, Meisterwerke wie die Selbstbildnisse und die Porträts von Vater und Schwester zu malen; spätere Arbeiten konnten das Errungene nur ausreifen lassen. Es ist die absolute Schärfe zeichnerischer Modellierung, die alle Bildnisse,

Landschaften und zaghaften Genrestücke von seiner Hand, oft im allerkleinsten Format, als reine Gebilde ihrer Zeit erscheinen läßt. Nicht das Gegenständliche, aber die jünglingshafte Reinheit des Formgefühls läßt sie unmittelbar als Geistesverwandte der Eyck und Holbein empfinden.

Das Nazarenische, bei Oldach trotz seiner Studienzeit unter Cornelius zurücktretend, erschien als spirituelle Neigung etwas lebhafter bei Erwin Speckter (1806—35), dem Zögling Memlings und der Natur, auf welche der geistvolle Kunsthistoriker Fr. von Rumohr ihn wie seinen Bruder Otto, den Illustrator, feurig hingewiesen hatte. In der Unerbittlichkeit des Umrisses stellt er vielleicht den konsequentesten aller Hamburger dar; mit jenem Ausdruck des Beschränkt-bürgerlichen, der, gegenüber Runges Unergründlichkeit, das Sichbescheiden des Biedermeiers im Endlichen und im Unpersönlichen hervorhebt. Jakob Gensler (1808—45), der 1828 nach München kam, aber seit 1831 in Hamburg blieb, zeigt dann die guten Seiten der Berührung mit München: sie fügte seiner Neigung zum Bestimmten und zum kleinen Format den Sinn für malerische Töne hinzu. Besser sich orientierend als Oldach, zog er Nutzen aus dem Umgang mit Bürkel und Kauffmann und blieb seiner Natur bis zuletzt treu, während doch in den vierziger Jahren der Abfall zum Genre und zu romantischer Sentimentalität allgemein wurde. Seine Natur, gleich der von allen andern Biedermeiern, war weit entfernt von Romantik und gab die Heimat als schlechthin Daseiendes, mit der feinen Stimmungskraft der Atmosphäre: Wirklichkeitsnähe ohne romantisches Sehnen, verschönt durch ein ruhevolles und nordisches Tageslicht.

Der höchstbegabte und sinnlichste der Hamburger, und der sich eigentlich allein in einem langen Leben und schöpferischer Stille auswirken konnte, war Friedrich Wasmann (1805—86). An ihm ist zu ersehen, wie ursprüngliche Anlage trotz entgegenstehender Schulung sich da aufs glücklichste auszuwirken vermag, wo der Deutsche sich in einem fernen Winkel isoliert. Nicht die Schulgemeinschaft macht, wie bei den Fran-

zosen, unsere Stärke aus. Sehr mit Unrecht hat man diese Eigenbrödelei beklagt und die deutsche Leidenschaft, immer von vorne für sich anfangen zu wollen, wie das bei den Größten von Carstens bis Nolde gar nicht übersehen werden kann. Im Gegenteil möchte man das Nivellierende alles Schulmäßigen bei den Cornelianern, den Düsseldorfern, der Wachschule, der späteren Münchner Landschaft und Genremalerei gegenüberstellen den Persönlichkeitswerten, die Einsamkeit und Ringen um Selbständigwerden auch Talenten von zweitem Grade verliehen; und darauf hinweisen, wie bei Schwind, Spitzweg, Waldmüller und so vielen immer zu scheiden sein wird zwischen ihrem persönlichen Eigentum und den Mängeln, die ihnen eine Zeitströmung inmitten von Kunstzentren brachte.

Die ungewöhnliche Freiheit von allen solchen Schlacken im Werke Wasmanns ist eine Frucht seiner Vereinzelung, die ihm aristokratischer Charakter und frühe Lungenschwäche wohltätig auferlegten. Daß er, Ende der zwanziger Jahre, in Dresden bei dem Nazarener Naeke lernte, kann man nur aus seinen späten Kirchenbildern ersehen, von denen er selber keine hohe Meinung hatte, und die noch keiner seiner Verehrer, auch Grönvold nicht, sein verdienstvoller Entdecker, der Mühe der Veröffentlichung, ja auch nur des Besuches in ihren Tiroler Kirchen für wert gehalten hat. Seine Kunst aber war schon ausgebildet, bevor er sich, 1830 probeweise, dann 1835 für immer in Bozen und Meran „vergrub", seiner Gesundheit wegen; und er hat ihr in jenem wundervollen Klima die angeborene Sinnlichkeit der Erscheinung, die Leuchtkraft der Farbe ganz rein erhalten. Seine Reaktion vor der Natur war doppelter Art: impressionistisch, breit und malerisch betrachtend, vor der Landschaft, die er anscheinend nur für sich und seinen inneren Trieb gemalt hat; biedermeierlich klar und umrißhaft in seinen Bildnissen und Figuren. Im Bildnis vollends hat er nur einen Gleichstarken neben sich, Waldmüller. Aber Wasmanns Genie griff tiefer in der Erfassung des Menschen als Waldmüller. Mit norddeutscher Schwerblütigkeit spürte er der heimlichen Romantik in



Friedrich Wasmann

der Seele dieser Kleinbürger nach. Der sinnliche Zauber des Wieners ging ihm ab, nicht aber Sinn für Lieblichkeit und innere Feinheit, die seinen Bildnissen einen besonders sympathischen Ausdruck verleihen. Von seiner Koloristik, leuchtender, wärmer als Krüger und die Münchner, ging seine Malerei auch allem Äußerlichen mit hingebender Treue nach, genau bis zur Ängstlichkeit: der Gebärde und Hautfarbe so gut wie der Tracht, der reizenden Haartracht zumal, und hier ist Wasmann wohl der liebenswerteste von den vielen Chronisten seiner Zeit. So ist er überhaupt am empfindlichsten gegenüber dem Sensitiven des Weibes: daß dieses nach der Seite des Seelischen und des Geistes ebenso wie nach dem Sinnlichen den Männern des Bürgertums überlegen war, zeigen diese Bildnisse offensichtlich. Ist es doch im Grunde so nicht nur in Wirklichkeit gewesen, sondern auch in der literarischen Spiegelung: die Briefe der Rahel und Bettina, die Verse der Droste sind heute unvergleichlich lebendiger und anregender als die ganze Schriftstellerei des Jungen Deutschland, Heine ausgenommen — und die, die nicht dazu gehören, wie Gotthelf und Stifter.

Berlin

Die nüchterne und schwunglose Seele des vormärzlichen Berlin spiegelte sich getreulich in den Uniformknöpfen Krügers und den Fensterscheiben Hummels wider. Aber sie entbehrte nicht einer brummigen Liebenswürdigkeit, die sich in Gärtners Stadtansichten zum erfreulichen Glanz des Atmosphärischen steigert. Was dem Biedermeier Berlins für uns Heutige gänzlich fehlt, ist der Kontrast einer offiziellen hohen Kunst wie in München. Gleichwohl war der Gegensatz seiner Zeit vorhanden: man braucht nur einen Blick in Rosenbergs „Berliner Malerschule" zu tun, um mit Erstaunen die rasche Wandelbarkeit der Wertungen zu erleben. Was dieser spätere Zeitgenosse Krügers da an Lehrern, Schülern und Berühmtheiten offizieller Tonart aufzählt, ist selbst dem Namen nach schon so gründlich

vergessen und dem Betrachter aus der Nationalgalerie mit so vollem Recht entfernt worden, daß allerdings von Berliner Kunst nichts weiter übriggeblieben ist als die feinen Realisten und ein paar Bildnisse, die mehr der Dargestellten als der Maler wegen interessieren.

Wie Kobell in München, leitete Johann Erdmann Hummel (1769—1852) die Entwicklung aus dem 18. Jahrhundert zum härtesten Realismus über. Die Umwandlung des geschickten Schülers von Böttner in den Meister der Granitschalenbilder ist merkwürdig genug, um als Gradmesser für die Notwendigkeit der ganzen Zeitströmung zu gelten: die Absage an das malerische Rokoko, das in Deutschland doch immer eine recht zweitklassige, dem Muster Frankreichs nachtrippelnde Angelegenheit gewesen war, vollzog sich zwangsläufig mit dem erwachenden Bewußtsein von eignem deutschen Wesen; und die Thronerhebung der Linie als des deutschen Formausdrucks konnte allerdings nur mit einem „Bruch der Tradition", mit einer radikalen Aufgabe der schalen Nachäfferei bewirkt werden. Ja, Hummel ging genau so weit übers Ziel wie Kobell, da die Steifigkeit und puppige Naivität seiner Figuren wie Räumlichkeiten alles Maß des Gewohnten überschreitet. Die unübertreffliche Pedanterie seiner Granitschalen, die echt biedermeierliche Liebhaberei für Spiegelungen, das Abschnurren seiner perspektivischen Schwindungen, das alles gewinnt eine gewisse Beruhigung, wenn man weiß, daß er an der Akademie Perspektive lehrte und perspektivische Lehrbücher schrieb. Auch kann man sagen, daß diese anekdotenlose, fast stillebenhafte Genremalerei der herbere, vielleicht künstlerisch originellere Vorläufer des Hosemannschen Genres aus den vierziger Jahren war.

Franz Catel (1778—1856) stand ihm an Jahren und Herkunft am nächsten: vom Illustrator im Chodowieckistil entwickelte er sich in Paris (1807—9) zu einem tüchtigen Maler, in Rom seit 1811 zu einem Schilderer italienischer Schönheit. Aber er ist so wenig wie der ihm nachstrebende W. Ahlborn (1790—1857), der 1827—32 in Italien war, zu den

heimischen Größen zu rechnen, da beide eine Spezialität pflegten, deren Sinn im Süden lag. Allerdings, die Nüchternheit ihrer Auffassung und das intelligent Gewerbsmäßige der Hantierung waren berlinisch. Wenn ein Spezialist aber hervorgehoben zu werden verdient als Darsteller des vormärzlichen Berlin, so ist es Eduard Gärtner (1801—77).

Gärtner hat nur das alte, heute so vielfach verschwundene Berlin, seine Schloßhöfe, Straßen und Flußufer gemalt; aber er ist mehr als ein Architekturmaler und verdient sogar über den größten Spezialisten dieser Gattung, über Quaglio gestellt zu werden, weil er eine Entwicklung zu freierer malerisch behandelter Farbe, zu größerer Weichheit innerhalb des Realismus seit den dreißiger Jahren durchmachte und nicht in die öde Pracht der Spätromantik verfiel wie die Münchner Architekturmaler. Dazu sind seine sorgfältigen und überzeugend „richtigen" Prospekte auf geistvolle Art verlebendigt durch eine unmittelbar und natürlich gesehene Staffage aller erdenkbaren Art, ein lustiges Gewimmel in der Tracht des Biedermeiers, das die Räume wirklich belebt und in dem Zufallhaften und augenblicklich Erfaßten ihrer Bewegung eine überzeitliche Tugend entwickelt. Wenn man vollends beachtet, wie Gärtner durch Atmosphäre, die alles erst wahr macht, durch einen schönen Gesamtton das alles zur Einheit und zum Klingen bringt, so wird man darin die gleiche hingebende Liebe zum Heimatboden wie bei den Hamburgern finden.

Der Vielseitigste, der Typus des Berliners aber war Franz Krüger (1797—1857); ein Realist von reinstem Wasser, der nur malte, was er sah, und nur malen konnte, was er genau studierte. Das porträtmäßige Wesen des Biedermeiers ist bei ihm am offenbarsten ausgedrückt. Nicht, daß er ein bloßer Bildnismaler gewesen wäre. Aber die Natur, die ihn zur Darstellung reizte, war die auftragsmäßig dargebotene; von sich aus, als Liebhaber, hat er kaum etwas gemalt. Und so war er ganz der Berliner mit der Nüchternheit des bürgerlichen Diesseitsmenschen und der Korrektheit des Bürgers, der für sein Fach die notwendige Begabung mitbringt

und unbedingte Gewähr für gute Ausführung leistet. Die Kühle seines protestantischen Temperaments hinderte Krüger freilich nicht, sehr reizvolle Dinge zu malen, wenn die Modelle danach waren, und der menschenverachtenden Kälte Menzels stand er fern. Aber für den wohltemperierten Grad von Sachlichkeit gegenüber dem Objekt, der den deutschen Biedermeier auszeichnet, war er schlechthin maßgebend. Und so können wir von allen seinen Darstellungen von Menschen, Pferden, Hunden, Straßen und Soldaten das rechte Programm der Zeit ablesen: den demokratischen Mangel an jedem Pathos, der ihn nicht bloß von den Nazarenern, sondern auch von Friedrich und Blechen trennte, und die durch ihn bedingte Zwanglosigkeit einer natürlichen Gruppierung an Stelle aller Komposition; die ungemeine Sorgfalt in allen Details auch bei Vorführung einer unabsehbaren Volksmenge, die jenen glücklichen Zustand des Viel-Zeit-Habens einer großväterlichen Epoche voraussetzt, in der man sich Muße nahm zum Durchbuchstabieren dickleibiger Bücher und vom Maler auch jenen zeichnerischen Ehrgeiz erwartete, nichts, auch das Unwesentliche nicht, auszulassen; die Gründlichkeit auch in der Bewegung, die nicht abkürzt und darum niemals eigentlich bewegt wirkt (genau wie eine Momentphotographie das nicht tut); die plastische Sorgfalt im Kolorieren, die solide Technik, die zumindest bei Krüger sich auch vor die seelische Vertiefung stellte: ein Mangel, der aber vor allem an der Unlust eines verschüchterten Bürgertums hing, sein innerstes Leben nach außen zu stellen und darstellen zu lassen; wozu man seine guten Gründe hatte. Daß die Landschaft sich bei Krüger auf gelegentliche Straßenprospekte und Hintergründe von Bildnissen beschränkt, liegt an seiner besonderen Berliner Nüchternheit, die an der märkischen Natur nichts Malenswertes fand; wie denn für den Durchschnittsdeutschen und -maler dazumal die Natur meist erst in Italien anfing. Die künstlerische Stärke von Krüger aber liegt in der stets lebendigen Frische und Bereitwilligkeit, die ihn alle Dinge mit ihrem Glanz der Oberfläche und sogar, was wichtiger ist, ein wenig mit ihrer Atmosphäre

darstellen ließ. Will man das Umfassende seines Talents da kennenlernen, wo er sich über die Zeitgenossen erhob, so muß man die großen Parade- und Massenszenen betrachten, die er zwischen 1829 und 1849 im Auftrage des Hofes gemalt hat. Sie zeigen in Schaustücken, die sicher als fürstliche Selbstbespiegelungen im Sinne des Barock gemeint waren, Krüger als den wahren Darsteller seiner bürgerlichen Welt, der die Menge zeitgenössischer Porträts in den Vordergrund stellt und am Ende das bunte Gewimmel zu einer Einheit und Übersichtlichkeit führt, die außer ihm nur W. Kobell in seinem besten Werk, dem Oktoberfest von 1810, gelungen ist.

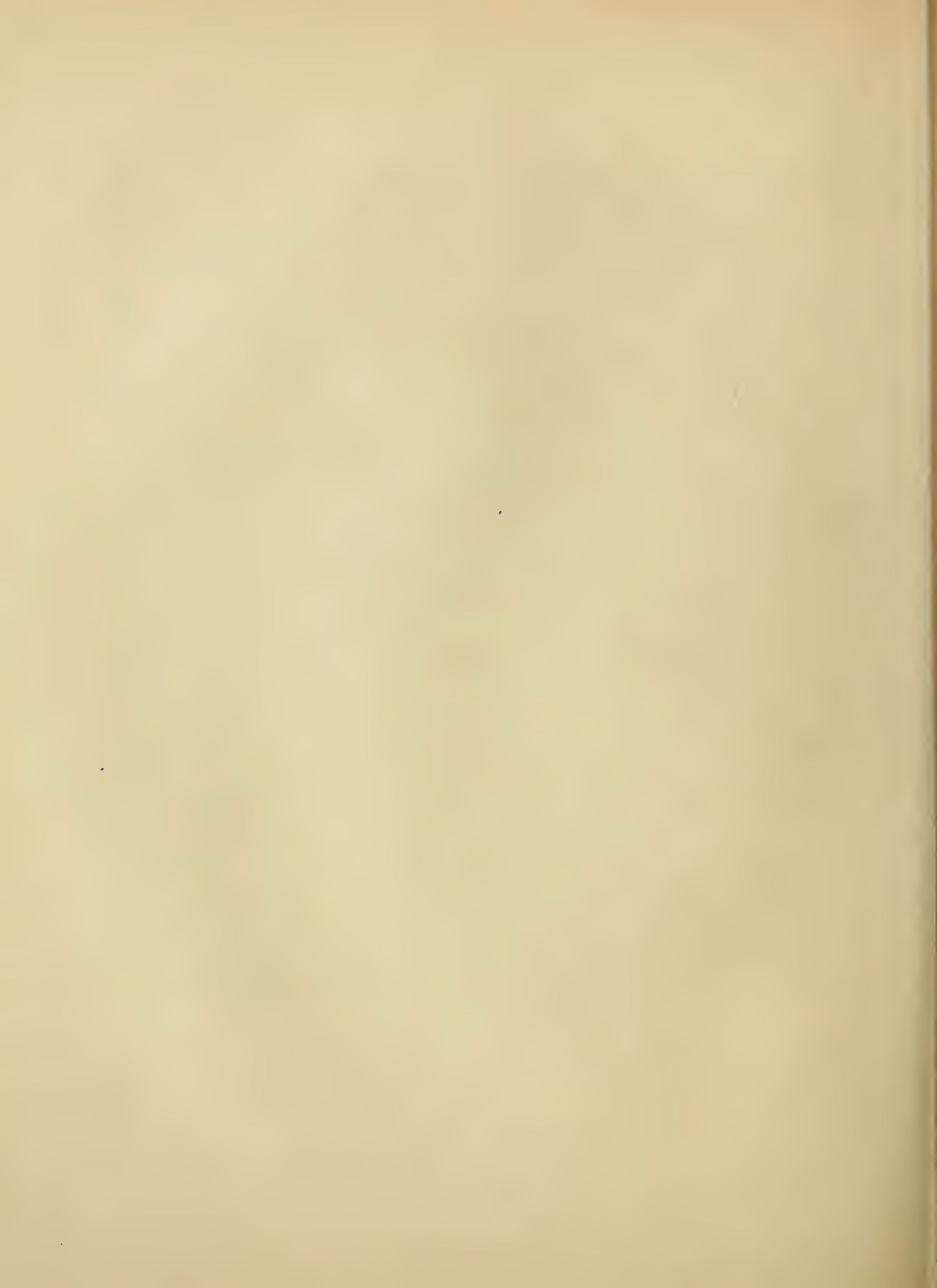
Krüger, in dem die Tradition von Chodowiecki, Graff und Hummel sich vereinigte, hat seinerzeit schulbildend gewirkt, vor allem auf Karl Steffeck (1818—90), der, seit 1837 sein Schüler, wiederum Liebermanns Anfänge bestimmte. Steffeck nahm eine Seite aus Krügers Wesen und bildete eine glänzende Spezialität daraus: Pferde- und Jagdsport, und da er in Paris, bei Delaroche, sich eine flüssigere Technik angeeignet hatte, so konnte er hier freilich Krüger durch größere Geschmeidigkeit übertreffen, ohne indes eine führende Stellung zu gewinnen. Diese fiel Adolf Menzel (1815—1905) noch während der besten Wirksamkeit Krügers zu: doch lag seine Bedeutung in einer ganz anderen Sphäre und ragte eigentlich von Anfang an über alles Biedermeierliche hinaus. Selbst die Lithographien, mit denen er 1833 seine Laufbahn begann, haben einen Zug von so scharfer Persönlichkeit und Geistesfreiheit, daß man sie als Vorboten der kommenden Zeit anzusehen hat.

Dresden

Für die Romantik ist die zentrale Bedeutung von Dresden längst erkannt. Runge erlebte hier seine wichtigsten und maßgebenden Jahre, C. D. Friedrichs große Entwicklung vollzog sich hier. Daß Dresden auch bei der Entstehung des Realismus eine erhebliche Rolle spielte, die der



Franz Krüger





Emil Ludwig Grimm

Münchnerischen parallel ging, ist weniger bekannt. Hier waren es nach den Übergangscharakteren der alten Generation um Klengel drei Künstler, die zwischen 1810 und 1820 der deutschen Sehform eine feste Grundlage schufen, und das, entsprechend der älteren Kultur der Elbestadt, in einer vornehmen und zugleich wissenschaftlich vertieften Gestalt: der Mecklenburger Kersting, der Leipziger Carus und der Norweger Dahl.

Fr. Georg Kersting (1783—1847) brachte gleich Friedrich die koloristisch zeichnerische Verfeinerung der Kopenhagener Schulung nach Dresden. Er hatte dort, vermutlich bei Juel, jene Schärfe des Porträts und zugleich die Vorliebe für Licht- und Raumdarstellung sich angeeignet, die seine Interieurs (um 1812) zu den reizvollsten und gediegensten Schöpfungen des frühen Realismus gestalten. Zwei dieser Bildchen gelangten schon 1813 in den Besitz des Weimarer Großherzogs, und Goethe hat sich kaum ein besseres Verdienst um die Kunst erworben, als da er diesen Ankauf auf Bitten der Luise Seidler vermittelte. Sie gehören nicht nur zu den frühesten, sondern auch zu den besten Darstellungen deutscher Innenräume und regen heute noch zum Vergleich mit dem großen Lichtmaler Vermeer an: denn der Porträtierte, sitzend in irgendeine Tätigkeit vertieft, wird beinahe zur Nebensache neben dem eigentlichen Helden des Bildes, dem Licht. Das

Wunderbare aber ist, wie Kersting damit eine beispiellose Intensität des Details verband, ganz wie sein dänischer Studiengenosse Eckersberg; nur daß er die Liebe zu allem biedermeierlichen Kleinwesen des Raumes noch stärker dem lichtdurchwobenen Gesamteindruck unterordnete. Diese Delikatesse und die ganze deutsche Formbestimmtheit seiner Zeichnung waren bei ihm zur selben Zeit reif geworden wie bei den Nazarenern in Wien und wie Friedrichs reine Linie. Aber ganz und gar nicht romantisch, vielmehr reine Anschauungsmalerei, entsprachen sie einem Zustand der Objektivität, wie er sich sonst, auch in München und Berlin, erst um 1820 durchgesetzt hat. Romantiker, und zwar in einem weniger glücklichen Sinne, ist Kersting erst später geworden, da er mit büßenden Magdalenen, Loreleis, Gretchen und dergleichen dem sentimentalen Zug der Zeit sein Opfer brachte und bei seiner angeborenen Begabung für das Schlichte den Düsseldorfer Schwung erhitzter Phantasie doch niemals erreichen konnte.

Künstlerisch viel weniger erheblich, brachte C. Gustav Carus (1789 bis 1869) ein neues und dem 19. Jahrhundert sehr gemäßes Element in die Bewegung, die wissenschaftliche Fundierung. Von Hause aus Arzt und Naturwissenschaftler voll mannigfaltiger Interessen, daneben sehr früh in der Kunst dilettierend — und zwar so erfolgreich, daß er immer zwischen seinen disparaten Neigungen schwankte — fand er in seiner Doppelstellung einen Weg, um der Landschaftsmalerei eine theoretische Grundlage zu erobern. Der Ursprung seiner Malerei liegt keineswegs bei Friedrich und Dahl, wie man bei Betrachtung seiner Gemälde finden könnte, sondern unbeeinflußt in ihm selbst. Schon 1813 in Leipzig, stärker seit 1814, da er als Professor der Geburtsheilkunde nach Dresden übersiedelte, gelangte er zu Darstellungen des Landschaftlichen auf dem gleichen Wege wie zu seinen vortrefflichen anatomischen Zeichnungen: aus Wißbegierde, um sich künstlerische Rechenschaft über sein Verhältnis zur Natur abzulegen. Sein Aufschwung als Forscher und als Maler ging in diesen Jahren ganz parallel: seine hochinteressanten Lebenserinnerungen und seine Gemälde

selber arbeiten sich hier für den Forschenden lückenlos in die Hände, um ihn als den bewußten, wissenschaftlich ernsthaften Begründer des neuen Realismus in Deutschland erkennen zu lassen. Dahl, der sein Bestreben durchdringender fortführte, kam erst 1818 nach Dresden; so fand Carus keinen anderen Lehrer für das Technische als den alten Klengel, dem er im Atelier seine Handgriffe absehen konnte. Das genügte aber vollauf; die Ölbilder von Carus aus dieser Zeit stellen einen strengen Realismus mit genauester Beobachtung des Details und des Wesens von Wald, Luft und Wetterstimmung dar. Und der wesentliche Teil seiner Malerei bleibt auch in den zwanziger und dreißiger Jahren diese strenge Naturdarstellung von Wald und Fels, Meeresbrandung und Mondlicht, und mehr noch: Carus' Theorie vom „Erdlebenbild" deckt sich vollkommen mit dem intensiven Ausdruck von Wetter- und Tagesstimmung in seinen Bildern. Es bedarf gar nicht des Beispiels von C. D. Friedrich, um beides zu motivieren. Er war Autodidakt im vollsten Sinne und hätte wohl das Zeug gehabt, wenn er sich ganz der Malerei gewidmet hätte, Dahl und Friedrich in seiner Kunst zu verschmelzen. Die gelungensten seiner Gemälde bergen ungezwungene Romantik der Stimmung in einer Dahl sehr verwandten Energie der Anschaulichkeit.

Der Einfluß Friedrichs und literarischer Romantik äußerte sich bei ihm erst später in dem Eindringen subjektiver Gefühlsromantik, wie in dem „Goethedenkmal" in Felseneinsamkeit, in Geisterharfen, empfindsamen Gestalten und Balladen, die seinen Dilettantismus offenbaren, weil sie nicht aus seinem eignen Wesen entsprungen sind. Seine Theorie des Erdlebenbildes entstand auch nicht in Berührung mit Friedrich, sondern gleichzeitig mit seinen ersten Bildern, aus selbständigen Beobachtungen jenes ersten Dresdner Winters 1814/15. Sie fußte, 1822 vollendet, gedruckt erst 1833, auf seiner eigentümlichen Vermählung von Wissenschaft und Kunst und wurde aus Schellings Begriff einer Weltseele entwickelt. Dadurch erst erhob Carus die Darstellung der gegebenen Wirklichkeit zu

höherem Sinn: die Landschaft war ihm ebensowohl das Geschöpf subjektiver Romantik von der Art Friedrichs wie des objektiven Realismus, der sich um 1820, in Dresden vor allem bei Dahl, entwickelte. Sie bedeutete ihm, und darin ist Carus das Sprachrohr seiner Zeitgenossen, Darstellung eines Beseelten, dessen persönliche Regungen und Erlebnisse in der unendlichen Mannigfaltigkeit von Tages- und Jahreszeiten, Wetter und atmosphärischen Stimmungen, nicht minder aber im geologischen und pflanzlichen Bau der Erdoberfläche sich äußern. Solchergestalt erhält die Landschaft als Objekt des Malers ein ebenso mannigfaltiges Dasein wie der Mensch. Der Aufschwung der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert hat diesem merkwürdigen Manne recht gegeben, dem seine Kenntnisse in Botanik, Erdkunde, Meteorologie eine tiefere Empfindung für die Poesie von Wald und Weiher und Meer vermittelten. Er ist viel mehr das gute Gewissen des Realismus als der Romantik, der man ihn meist zugesellt, und weit mehr der Weggenosse Dahls als C. D. Friedrichs.

Es gibt in jener an ausgeprägten Charakteren so reichen Zeit noch einen Mann und Arzt von ähnlichem Reichtum der Seele, den Münchner Nepomuk Ringseis mit seiner ungeheuren Belesenheit und wissenschaftlichen Vielseitigkeit. Beide haben uns vielbändige Lebenserinnerungen hinterlassen, die eine reiche Fundgrube für persönliches, wissenschaftliches, künstlerisches und literarisches Leben jener Jahrzehnte bilden; beide erscheinen als typische Vertreter ihrer Volksstämme: der Norddeutsche als Pantheist und Theoretiker, der Süddeutsche als strenger Katholik, aber von unvergleichlicher Intensität eines vulkanischen Temperaments, eine Jünglingsseele bis ins Greisenalter, Freund der Nazarener und Idealisten aus seines Königs Ludwig Umgebung. Man kennt die Zeit nicht, wenn man an ihnen vorübergeht. —

Der dritte jener Bahnbrecher war Claussen Dahl (1788—1857), der 1811 die Kopenhagener Akademie bezog, aber seine starke Wirklichkeitsliebe aus der herben Natur seiner norwegischen Heimat schöpfte, seine Form an Everdingen bildete. Nach Dresden kam er 1818 und erregte

dort unter den Akademikern durch seinen Realismus eine gewaltige Aufregung. Die Unbekümmertheit, mit der er rauhe Landschaft, Sturm und schlechtes Wetter darstellte, inmitten einer an sanftes Leisetreten und an die Schönheitsfärberei des Idyllischen gewöhnten Umgebung, macht ihn allerdings zum Riesen, der auch Friedrichs zierliche Romantik und die ihm kongenialen Versuche von Carus weit hinter sich ließ. Er war der geborene Lehrer, dem zur Größe nur ein Wirkungskreis von Pariser Ausmaß und ein wenig mehr Empfindung fehlte. Mißt man ihn an Constable und den Meistern von Barbizon, so ist nicht einzusehen, was die anderen Nationen vor Deutschland voraus hätten; und hier wird allerdings einmal das Unzuträgliche einer Isolierung an zahmer deutscher Stätte wie Dresden offenbar. Umsonst blieb sein Wirken freilich nicht: Wesentliches haben Blechen und Menzel von ihm empfangen, und Meister wie Ezdorf und Wasmann hat er berührt. Auch daß zwei Seelen in ihm wohnten, machte ihn zum echten Vertreter der Epoche. Die metallene Härte und Plastizität der Erscheinung, die er selbst im Atmosphärischen suchte, war seiner Frühzeit wesentlich, bis zuletzt aber auch seinen großen „ausgeführten" Gemälden eigen. Dresden dagegen und das weiche Elbtalklima lehrte ihn das malerisch Tonige erkennen und mit breitem Pinsel wiedergeben; allerdings nur in seinen Skizzen. So machte sich auch hier der Einfluß des Klimas geltend, der in Dahls Werk einen doppelten Sinn hineinlegte.

In Dresden sind als seine Schüler der Hamburger Heinrich Stuhlmann (1803—86) und G. H. Crola (1804—76) zu nennen, von denen Crola der Liebhaber des deutschen Waldes und ein stimmungsvoller Realist wurde, am nächsten neben Carus zu stellen. Auch Ernst Oehme (1796 bis 1855), der Freund Ludwig Richters, zählt zu den Anhängern eines gedämpften Realismus. Sein Aufenthalt in Italien (1819—25) konnte ihn nicht, wie Ludwig Richter, aus seiner Bahn werfen, obwohl der alte Koch mit seinem Subjektivismus sehr unzufrieden war. Richter schildert ihn in seinen Lebenserinnerungen als einen Nachtschwärmer, und so geriet ihm

auch seine Kunst ins elegisch Zarte und Dämmerungshafte, das Friedrichs Lyrik verwandter erscheint als dem derben Dahl. Längst nicht so tief und persönlich empfunden wie bei Friedrich, wirken seine rein und genau durchgezeichneten Abendlandschaften wie eine Abschwächung von Friedrichs Romantik.

Wien

Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande: wenn man das Wiener Gemüt in seinen eigentlich populären Vertretern erfaßt hat und aus dem Leben Waldmüllers erfährt, daß es diesem wienerischesten aller Maler niemals so recht gut ging, daß er in seinem Alter sogar seines akademischen Professorenrangs disziplinarisch entkleidet wurde und Mangel gelitten hat, so wundert man sich nicht über die Bestätigung obigen Weisheitsspruches. Ein Prophet ist nämlich ein Mann, der nicht nach dem Schnabel des großen Haufens redet; und wenn wir in Berlin und München ausgezeichnete Maler fanden, die es ihren Zeitgenossen recht machten, so lag das daran, daß sie ihre Bestellungen sehr gut ausführten, im übrigen aber nicht wider den Stachel löckten. Waldmüller dagegen konnte mit seiner Meinung nicht hinter dem Berge halten, und noch weniger als dies verzieh man ihm sein überragendes Talent, weil er es nicht in schmalziger Gemütsmalerei anlegen, sondern ein Künstler bleiben wollte. Denn so lautet die Bilanz der Kaiserstadt Wien: daß der einzige wirkliche Maler ihres Biedermeiers ihr nicht paßte und Lohn und Anerkennung im Ausland suchen mußte. Was in Wien Anklang fand und also dem Geist des Landes entsprochen hat, werden wir beim sentimentalen Genre des Bourgeois erleben.

Man findet es vielleicht auch bei den Wiener Landschaftern, die alle einen Beigeschmack von pathetisch überhitzter Stimmung haben: F. Steinfeld (1787—1868), der von Ruisdael herkam und das Salzkammergut, unleugbar mit feiner Beobachtung, für den Geschmack des Städters zurechtlegte und dann die Mode der melancholischen Stimmungslandschaft mit-

machte, wobei er sich kräftig der Pedale bediente; J. Raffalt (1800—1857) mit dem Ton auf starker Wetterstimmung; J. Höger (1801—77), der Spezialist für poetische Baumriesen; der bedeutendste wohl Fr. Gauermann (1807—69), ein großartigerer und theatermäßigerer Bürkel, dessen Landschaften mit Gewitter, Sturm und erregten Tieren recht die Leidenschaft des Bürgers am gesicherten Ofenwinkel erhitzen mögen: alle nicht ohne Reminiszenzen der ständig nachwirkenden Holländer aus dem 17. Jahrhundert zu denken, wie denn überhaupt die Wiener Landschaft den Typus der gepflegten Idylle aus dem 18. Jahrhundert weit in die Gegenwart hinein mitschleppte. Neben all diesen großartigen Herren spielte dann freilich Erasmus Engert (1796—1871) eine ganz bescheidene Winkelrolle. Seine Interieurs und Gartenbilder schilderten die einfachste Natur in biedermeierlicher Beschränkung; anscheinend mit nicht großem Erfolg, da er sich seit 1840 ganz auf die ihm übertragene Kustodenstellung am Belvedere zurückzog. Wir werden aber kaum anstehn, diese anspruchslosen Bildchen wegen ihrer liebevollen Naturtreue und unbehilflichen Anmut für ein echteres Erzeugnis ihrer Zeit und Umgebung zu halten als den verzuckerten Idealismus seiner berühmten Zeitgenossen.

Endlich bleibt noch Rudolf v. Alt (1812—1905) als Problem seiner Zeit aufrecht stehn. Er gehört durchaus wie Menzel, und im ganzen betrachtet doch wohl erfreulicher, zu den früh geborenen Propheten, nein zu den wirklichen Malern des Impressionismus; ganz wie Menzel hat er seine Blütezeit etwa in den vierziger und fünfziger Jahren, und seine kleinlich gewordene Altersstufe. Aber gehört er seiner Zeit an? Seine Wirklichkeitsmalerei, in einer ungeheuren Fülle schöner Aquarelle, war so losgelöst von allem Biedermeierempfinden, nahm so ganz den Pleinairismus der Franzosen vorweg, daß er nur mit den Jahreszahlen seiner Werke hierher paßt, aber nicht mit ihnen selbst.

Um Ferdinand Waldmüller (1793—1866) allein webt der volle Glanz eines Vertreters seiner Epoche. Aber wie kein anderer verband er

die Vorteile einer schwungvoll malerischen Tradition mit dem Gegenwarts-sinne des Biedermeiers und einer repräsentierenden Vielseitigkeit. Auf der Wiener Akademie gaben ihm Lampi und Maurer das Rüstzeug Fügers und seiner funkelnden Technik in die Hände; im frühzeitigen Ausführen von Miniaturen und lebensgroßen Bildnissen kam ihm die Erkenntnis seines Lebens, daß der Maler als einzigen Lehrmeister die Natur anzusehen und all sein Sach auf ihre unbedingte Gefolgschaft zu stellen habe. Diese doppelte Schulung machte ihn zum überragenden Meister des Realismus. Man darf nicht übersehen, daß, wie ihm seine malerische Technik durch Füger, Lawrence und das Kopieren alter Meister zu unverbrüchlichem Eigentum erwuchs, auch in der zeichnerischen Genauigkeit ihm Oliver und namentlich Erhard in Wien den Weg bereiteten. 1815—17, also vor Waldmüllers Wiedererscheinen in Wien (die Jahre 1811—17 hatte er in Agram und unnützen Wanderfahrten verloren), hatte Erhard dort seine scharfkantige Darstellung von Bergräumlichkeiten und entschiedenes Sonnen-licht mit Schlagschattenwirkung durchgebildet, mit der er Waldmüllers Errungenschaften vorwegnahm. Man braucht nicht zu glauben, daß dieser die Zeichnungen Erhards kannte; es genügt, daß solche Gedanken in der Luft lagen, und daß man hier wieder den Zusammenhang des Bieder-meiers mit der bahnbrechenden Romantikergeneration erkennt.

Dagegen liegt Waldmüllers Verwandtschaft mit französischer Mal-kultur und dem englischen Porträt und Genrebild nicht so unmittelbar zu-tage wie bei den andern Wienern, deren Wesen sie geradezu bestimmt. Er hat alle Einflüsse restlos in seiner starken Persönlichkeit verarbeitet, und diese ist es, die ihn als den selbständigsten, bedeutendsten und vielseitigsten aller Wiener bis zu Kokoschka erkennen läßt. — Dessen vornehmste Eigen-schaft ist eine natürliche Sinnlichkeit gegenüber allen Erscheinungen der Welt, mit Anmut gepaart. Waldmüller prägte sie in einer Form aus, die keine Konzessionen gegenüber falschem Sentiment kennt, die nur das Gegebene darstellt, mit voller Liebe zur Intimität der Nähe und Ferne:



Moritz von Schwind

aber alles eingetaucht in ein Gefühl von Festtäglichkeit. Wenn man bei Krüger den nüchternen Alltag sogar im Aufputz seiner Paraden spürt, herrscht bei Waldmüller immer Sonntagswetter und eine Heiterkeit des Gemüts, die aus dem angeborenen Optimismus des Österreichers stammt. Das ergab im Porträt das lebensvolle Abbild liebenswürdiger und immer ein wenig oberflächlicher Menschen; das Bedeutende und psychologisch Vertiefte kannte er nicht. Dafür sind aber seine Männer und Matronen stets bürgerlich repräsentative Vertreter einer noblen Rasse, seine Frauen und Kinder aber voll süßester Sinnenreize, die ihm naturgemäß ganz besonders liegen mußten. Es ist nicht die Rede von Schönfärberei, vielmehr bewies Waldmüller, daß genaue Befolgung des Naturvorbildes mit Vornehmheit und Anmut sich paaren läßt, daß Realismus nicht die Schattenseiten der Erscheinungen aufzusuchen braucht und mit anderen Worten nicht identisch ist mit Naturalismus.

Seine Landschaften geben in derselben Weise die schärfste und überzeugendste Wirklichkeit, erschaut von der Sonnenseite des Lebens, trunken von Lichtfülle und Seligkeit. Kein anderer Maler hat so die Optik des Bürgerlichen getroffen: das genaueste Porträt von beglückenden, touristisch einladenden Gegenden in himmlischem Wanderwetter. Obwohl hier alles

Gefühlsmäßige und Pathetische fehlt, kein Hauch von romantischer Phrase den reinen Spiegel trübt, wird dennoch das deutsche Gefühl hier aufs tiefste erregt: das ist Heimat, das ist Glück der Erde, um die es sich lohnt zu leben und sein Leben zu verwandern. Gerade die Abwesenheit alles Subjektiven macht Waldmüllers Landschaften so wertvoll; sie sind deutsch durch die grenzenlose Treue zum Gegenstand und durch die Wahl dieses Gegenstandes, der dem gequälten Stadtmenschen sehnsuchterweckend als Paradies und Zuflucht winkt. Es gibt keinen schärferen Gegensatz zu diesem deutschen Ideal von Landschaft — das heute seinen Zauber so unverwelkt bewährt wie vor neunzig Jahren, da Waldmüller es malte — als das französische der Meister von Barbizon und der Impressionisten. Diesen Nur-Malern genügte die langweiligste Ecke, ja sie mußte ihnen weit geeigneter erscheinen als ein schönes Erdenstück, um ihre Farben- oder Lichtprobleme daran zu erproben; denn eine interessante Landschaft hätte die Aufmerksamkeit von dem ihnen Wichtigen ablenken müssen. Dem Deutschen aber ist die Wahl des Standortes, der Bau der Räumlichkeit, der schmeichelnde Rhythmus der Erdplastik und Berglinien und die Verklärung schöner Dinge im Sonnenglanz das Maßgebliche: alle Kunst der Linie und des Kolorits bleibt ihm ein Mittel, diesen Eindruck der Erdenschönheit zu vermitteln. Daß später daraus die böse Kunstlosigkeit der sogenannten „Heimatkunst" entstanden ist und es den Kritikern leicht gemacht hat, hoch über die plumpe deutsche Stofflichkeit den französischen Esprit zu stellen: was sagt das gegen die Tatsache dieser großen Kunst aus, die wir schon bei Altdorfer und Wolf Huber in denselben Landstrichen ausgeübt finden, die dreihundert Jahre später Waldmüller begeisterten! Der Bergwanderer wird hinzufügen, daß man das Glück eines Optimisten haben müsse, um in diesen Landen vom Mondsee bis zum Wiener Wald immer die Sonne am Himmel zu erleben statt der programmäßigen Regengüsse. Aber das ist Waldmüllers Sache und am Ende seine Form von Idealismus.

Zu dieser Feinheit und sonntäglichen Liebe steht Adalbert Stifters Dich-

tung in einem unmittelbaren Verhältnis. Man glaubt in seinen „Studien“ die Größe der Natur mit Waldmüllers Augen zu sehen; in Köstlichkeiten wie dem „Hagestolz“ von 1844 ist ihre Verwandtschaft so überwältigend, daß der Dichter fast wie ein genialer Schüler des Malers erscheint. In beiden Großen hat Wien dem Deutschtum das Beste geschenkt, dessen seine weiche und feminine Natur fähig war: das wärmste Herz und das sonnenhafteste Auge für die Natur.

Sehr viel bedingter erscheint Waldmüller freilich in den zahllosen Genrebildern, denen er seit den vierziger Jahren seinen Ruf in Europa verdankte. Hier verlor er sich in der Aufdringlichkeit eines Anekdotischen, das seiner ehrlichen Seele eigentlich ganz fernlag, und das er gleichwohl mit dem Eigensinn des beginnenden Alters immer vorlauter werden ließ. Daß er sich dabei bewußt war, nicht etwa dem Zeitgeschmack zu opfern, sondern seinen eigenen künstlerischen Prinzipien treu zu bleiben, ist sehr merkwürdig, wird aber unwiderleglich bewahrheitet durch die Schicksale seines Alters. Gerade auf diesen Spätwerken und ihrer sich steigernden Sonnenwirkung baute er das Recht auf, sich einen absoluten Naturalisten zu nennen und gegen die akademische Lehrweise vorzugehen. Mit der Unerschrockenheit eines Jünglings nahm er den Kampf auf: 1846 schrieb er seine erste Denkschrift über „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichts in der Malerei“, 1855, unter dem Eindruck der Pariser Weltausstellung, seine zweite: „Andeutung zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst“. Beide wandten sich letzten Endes gegen jede akademische Art der Heranzüchtung von Kunstjüngern und verlangten die Abschaffung der Akademie: man erstaunt über seinen unvergleichlichen, heute mehr denn je zeitgemäßen Scharfblick. Aber diese vorzeitige Auflehnung mußte der alleinstehende Kämpfer schwer büßen. Hatte ihn 1846 noch Metternich als Kurator der Akademie gegen seine wütenden Amtsgenossen schützen können, so erreichten diese nach dem zweiten Ansturm, daß Waldmüller in äußerst kränkender Weise seines Postens als Professor enthoben und auf halbe Pension gesetzt

wurde. Die schließliche Rehabilitierung kurz vor seinem Tode kann nicht über den Eindruck hinwegtäuschen, daß die Wiener ihren größten Meister im 19. Jahrhundert undankbar behandelt haben.

Frankfurt

Ein örtliches Sonderleben erwachte spät in der Frankfurter Kunst, obwohl oder weil dort in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bedeutenden Erscheinungen der Veit, Schwind, Rethel und Steinle wirkten. Das Ansinnen, als künstlerisches Rom oder Düsseldorf aufzutreten, mußte der gemessenen Kaufmannsstadt befremdlich sein; jene Nazarener waren und blieben Fremdkörper, und erst die Cronberger Malerschule hat ihr gegeben, was dem Klima und dem Sinne dieser schönen Stadt gemäß war: eine malerisch gerichtete Genre- und Landschaftskunst. Obwohl Chr. F. Dielmann (1809—85), der älteste von ihrer Generation, schon in den zwanziger Jahren Städelschüler war und, in Düsseldorf weitergebildet, seit 1842 dauernd in Frankfurt seßhaft blieb, gehörte er so wenig wie die nächstälteren dieser Gruppe, J. Lunteschütz (1822—93) und Ph. Rumpf (1827—96), in den Umkreis des Realismus, weil er ähnlich Schleich und Spitzweg den Franzosen seine Anregungen verdankt und eine Frankfurter Abart des rein malerischen Stils von 1830—50 darstellt; so wenig wie auch Karl Morgenstern (1811—93), weil der ganz in der italienischen Vedute aufging. Nur K. Engel von der Rabenau (1817—70) verdient hier ein besonderes Blättchen, obwohl er, erst in Düsseldorf, dann in München, zum Schilderer hessischen Volkslebens geschult worden war. Seit 1842 lebte er in dem Frankfurt benachbarten Rödelheim mit dem Bildhauer Scholl zusammen und hat uns dessen Atelier, in einem interessanten Momente und mit reizender Doppelbeleuchtung, so liebenswürdig geschildert, daß wir über diesem hinreißenden Stückchen Interieur alle seine Genrebilderei vergessen dürfen. Der Naivität und Holdseligkeit seiner Ge-



Peter Becker

sinnung wegen gehört es eigentlich gar nicht in die Zeit der literarischen Anekdoten, in der es entstand, sondern in die zwanziger Jahre, wo man dergleichen Szenen noch harmlos „aus dem Leben" zu schöpfen verstand und die bösen Fährnisse der Inhaltlichkeit nicht kannte.

Auch der wirklich bedeutende Vertreter des zeichnerischen Realismus ist in Frankfurt ein Spätling gewesen, Peter Becker (1828—1904), der Gotiker des Biedermeiers. Denn die realistische Treue seiner Bilder, vor allem aber seiner Zeichnungen und seines graphischen Werkes, war eine wundervolle Nachblüte der Romantik. Die feine und beseelte Naturwiedergabe in Beckers Zeichnung stammt gradesweges von Olivier und ist weder durch seine Schulung bei dem Genremaler Jacob Becker im Städel (1844—47) noch durch Steinles Einfluß zu erklären: dafür war die Liebe zum Umriß und die Ausdruckskraft des rein Zeichnerischen bei ihm viel zu

sublim und frei von allem Nazarenertum der Steinleschen Schönheits-
linie. Die kräftige Durchführung, bei guter Unterordnung der vielen
Motive unter das Bildganze, das Idyllisch-Friedliche seiner Landschaften
läßt ihn wie einen nachgeborenen Schüler Fohrs oder Heinrichs um die
Jahrhundertmitte erscheinen. Kein Strich findet sich bei ihm ohne den
Rückhalt genauester Beobachtung; das Ganze aber ist immer Natur und
lieblichste Einheit. Auch ist das Wohltuende bei ihm, daß nichts zurecht-
gemacht und romantisiert ist, wohl aber der glücklichste Standpunkt mit
passendem Vordergrund aufgesucht wird. Gerade seine anspruchslosesten
Blätter, die zu Alben lithographierter Erinnerungen am Rhein usw.
dienten, sind ganz erfüllt von dieser Treue der Beobachtung und des Stils
zugleich; Tugenden, die sie über alle Veduten des 18. und 19. Jahr-
hunderts heben und sie nie veralten lassen werden; während das doch sonst
auch Besseren widerfahren ist, wie Aberli, Nerly, Ludwig Richter: sie sind
darum zeitlos, weil sie deutschem Wesen mit einer vollkommenen Kunst ge-
nugtun.

Denn freilich bleibt es nicht beim bloßen Realismus: das Bewegende
und der Gehalt von Peter Beckers Blättern und Gemälden ist eine heim-
liche Romantik. Eine Romantik des Herzens, muß man hinzusetzen, nicht
des Stoffes. Ganz entgegengesetzt jenem unfrohen Sehnen der Zeit nach
Italien und exotischen Ländern, war Peter Beckers Kunst einer reinen und
tiefen Liebe zu deutscher Erde entsprungen. Weil er seine rheinische Heimat
von ganzer Seele liebte, genügte ihm ihre Schönheit, bedurfte er so wenig
der Übertreibung wie Waldmüller. Dafür gab er sein ganzes Herz in sie
hinein; bisweilen fügte er auch, wennschon selten, wie im „Rudolf von
Habsburg" des Städelschen Instituts, eine einfache Geschichte hinzu, die
ihr verborgenes Leben enthüllt. Weil ihm die blaue Blume seiner Romantik
in der Gegenwärtigkeit der Rheinufer erschien, weil er das Geheimnis der
Natur in restloser Hingabe an ihre Erscheinungen erlauschte, können wir
ihn gleichwie Fohr einen vom Geist der Gotik Erfüllten nennen.

Sondergebiete des Biedermeier





iedermeierliche Lebensenge zeigte sich seit den zwanziger Jahren auch im Geistigen: durch das Zurücktreten umfassender Forschertätigkeit hinter dem aufsteigenden Spezialgelehrtentum, und in der Kunst durch eine ähnliche Neigung, sich auf stofflich umgrenzte Gebiete einzuschränken und daraus eine still und emsig sprudelnde Quelle des Erwerbs zu machen. In der Biedermeierzeit ist das gar nicht einmal so industriemäßig aufzufassen wie in späteren Jahrzehnten, vielmehr erinnert es fast mehr an die soliden Handwerksgewohnheiten aus Dürers Zeit, da es in der Tat zu einer gewissen Verfeinerung des Technischen führte. Die Hinneigung dieser Künstler zum Handwerklichen im guten Sinne erwies sich schon durch die gründliche Verachtung, welche die Akademien gegen sie an den Tag legten, als berechtigt; wofür sie in der nobelsten Weise gerächt wurden, indem die Geschichte der Kunst schließlich ihnen, nicht aber ihren nazarenischen und Historiengegnern den Kranz des Lebens gereicht und erkannt hat, daß die besten Seiten des deutschen Kunstcharakters, Tradition und Entwicklung zur neuen Kunst durchaus bei ihnen lagen.

Außer dem Bildnis, in dem die Epoche sich am unmittelbarsten spiegelte, ist Militär- und Pferdestück, Architekturmalerei und italienisches Vedutengenre hervorzuheben.

Bildnis

Auch im Porträt tritt naturgemäß das engere Biedermeiertum am stärksten hervor. In die ungemeine Präzision und plastische Schärfe des Optischen, dieses köstliche Erbteil der frühen Romantik, führt das wesentliche Werk der Hamburger ein: Oldach, Speckter, am feinsten und kultiviertesten Wasmann. Ja Hamburg zählte noch eine Reihe weiterer Porträtisten, die der große Bedarf einer reichen Handelsstadt an Familienbildnissen beschäftigte, u. a. H. H. Porth (1796—1882), B. Bendixen (1810—77), der von Kopenhagen in den vierziger Jahren nach Hamburg kam und die kühle herbe Sachlichkeit Eckersbergs dort weiterpflegte, F. K. Gröger (1766—1838) und K. J. Milde (1803—75). Dieser, der 1838 nach Lübeck übersiedelte, gab in oft miniaturhaft kleinen Aquarellen den Menschen und sein Milieu mit der traulichen Enge einer durchaus spießbürgerlichen Schicht; wo sich denn bisweilen als das Beste, wie im Leben, so auch in seinem Können, die Umwelt, das behagliche Zimmer erwies, und nicht die Menschen.

In Berlin haben wir den typischen Porträtisten in Franz Krüger kennengelernt; als Vorläufer kann man Wilhelm Schadow (1789 bis 1862) betrachten, bevor er sich gänzlich dem Nazarenertum verschrieb. Das glasklare Kolorit und die harte Modellierung in seinen Bildnissen lassen ihn schon vor 1810 als geborenen Nazarener erkennen: gegen die prachtvolle Freiheit in den Köpfen seines Vaters und Lehrers sticht diese ängstliche Bestimmtheit auffallend ab und lehrt uns wieder die Unentrinnbarkeit der Entwicklung begreifen, die sich so ausgesprochen in Gegensatz zu seiner Schulung durch den alten Schadow stellt.

München dagegen scheint nicht ganz der richtige Boden fürs Porträt gewesen zu sein. Auf den trefflichen Edlinger aus der alten Zeit folgte kein ihm ebenbürtiger Vertreter des Biedermeiers, es sei denn, daß man K. A. Aerttinger (1803—76) dafür gelten läßt, dessen Schulung in

Paris (1830/31) nicht so umbildend auf ihn wirkte, wie das bei Wach, Begas u. a. zu beobachten ist: seine Plastizität und Stoffmalerei liegen ganz im Umkreis des Biedermeierlichen. Auch die gelegentlichen Bildnisse von Heinrich Heß, dem Vielseitigen, neigen nach dieser Richtung. Sein berühmtestes, das Bildnis der Marchesa Florenzi (über deren Verhältnis zu Ludwig I. Ringseis so entzückend geplaudert hat), ist ein Genreporträt von zugleich großem und beschränktem Stil, höchst sorgfältig in dem vielen Beiwerk, Architektur und Landschaft: diese Gleichberechtigung der Umgebung mit der Figur versetzt das Bild aus dem angestrebten Klassizistischen ins Biedermeierliche. Und nicht viel anders steht es auch mit J. K. Stieler (1781—1858), dem Hofmaler und Meister der Schönheitsgalerie Ludwigs I., über welchen Heine sich mit „rohem, aber herzlichem Tone" also vernehmen ließ:

„Er liebt die Kunst, und die schönsten Fraun,
Die läßt er porträtieren;
Er geht in diesem gemalten Serail
Als Kunsteunuch spazieren."

Man merkt an Stielers repräsentativen Stücken immer den Schüler Gérards: ihre Idealisierung ist kalt und in konventionellem Sinne schön; der echte Hofmaler, wie ihn die schönheitsliebende, aber unsinnliche Natur Ludwigs brauchte. Von dem Schwung der wirklichen Aristokratenmaler Winterhalter und Rayski ist diese gefrorene Anmut weit entfernt.

Weniger ausgesprochene Charaktere besaß Dresden in Wilhelm von Kügelgen (1802—67), dem Verfasser der humorvollen „Jugenderinnerungen eines alten Mannes", und Karl Vogel von Vogelstein (1788—1868), zwei Söhnen malerisch empfindender Pseudoklassizisten, deren klar gezeichnete Bildnisse mehr Typisches als eingehende Charakteristiken enthalten. Dagegen hat Wien nicht nur den bedeutendsten Mann der ganzen Gruppe hervorgebracht, den großen Schilderer der bürgerlichen Gesellschaft Waldmüller, sondern auch eine Reihe weiterer Talente, die

uns zu einem anderen Typus des Zeitporträts führen: dem romantisch gehobenen Bildnis.

Der wesentliche Unterschied dieser zweiten Gruppe liegt in ihrem engeren Verhältnis zur ausländischen Kunst, der englischen und der Pariser. Künstler, die von der vorgeschrittenen Maltechnik der Franzosen oder von den Engländern ihre bestimmenden Eindrücke empfingen, sind aus dem engeren Umkreis des Biedermeiers in eine internationale Sphäre getreten, die sich bei ihrem deutschen Naturell in einer Neigung zum Genremäßigen und romantisch Sentimentalen äußerte. Sie gehören stilistisch zu jenen Spätromantikern vom Schlage der Rottmann, Lessing, Steinle, die Landschaft und Historienbild in Stimmungspathos kleiden: entwicklungsgeschichtlich als die zweite und malerische Stufe der Biedermeierkunst zu rechnen. Wie sich das ins Porträt übersetzte, lehren am anschaulichsten die Wiener mit ihrer stark englisch gefärbten Malkultur. M. Daffinger (1790—1849) übernahm von Füger das eminente Können als Miniaturist: seine kleinen Elfenbeintäfelchen zählen mit Recht zu den begehrtesten Sammelstücken dieser Gattung. In Ölbildern übte Lawrence — der zur Zeit des Kongresses in Wien weilte — den größten Einfluß auf die Wärme seines Kolorits; wie das auch bei A. Einsle (1801—71) der Fall war, dem beliebtesten Bildner hoher und höchster Herrschaften seit den dreißiger Jahren, und endlich auch bei Fr. v. Amerling (1803—87), der um 1825 in London selbst sich bei Lawrence seinen malerischen Schmiß holte. Er war der eleganteste und flotteste unter den Wienern, der die Neigung zu kräftiger Beleuchtung mit Waldmüller teilte und die große malerische Geste der Engländer in die süße Anmut und Rassigkeit des Wieners übersetzte. Die Freude an stofflicher Pracht und vornehmer Pose, das Glitzernde der Farbe und das Hochtemperierte in Malerei und Auffassung der Persönlichkeit hat Amerling ganz besonders mit den Engländern gemein.

Dagegen wirkte in Berlin die Pariser Schulung in einem romantischen Sinne verfeinernd auf Begas und Magnus ein. Karl Begas

(1794—1854) war von Haus aus eine nordisch nüchterne und realistisch denkende Natur wie Krüger; sein großes Familienporträt von 1821 steht mit seiner Klarheit und sachlichen Strenge unter dem lebhaften Eindruck, den ihm die Altdeutschen in der Sammlung Boisserée in Stuttgart gemacht hatten. Kleinlichkeit und Härte hatte er in Paris bei Gros abzustreifen gelernt, und so gehören seine Bilder aus den zwanziger Jahren zu den am glücklichsten ausgewogenen der Zeit. Später aber nahm er, unter belgischem und Düsseldorfer Einfluß, viel von dem theatralischen Wesen an und geriet ins Repräsentativ-Dramatische, das beim Bildnis fast noch fataler wirkt als im Historienbild. Noch unangenehmer konnte diese Zeiterscheinung bei Ed. Magnus (1799—1872) auftreten, der zwischen 1835 und 1850 der beliebteste Frauenmaler Berlins war, Vorläufer von Gustav Richter. Seine Modelle haben einen Ausdruck von preziöser Sentimentalität, der einem Zeitempfinden in künstlerisch unwirksamen Formen Rechnung trug.

Bei Ed. Steinle (1810—86) hat sich der musikalische Schönheitssinn der Wiener mit der großen Linie der Nazarener vermählt: das erhebt seine wenigen lebensgroßen Bildnisse über das Niveau der Zeit und macht sie kraftvoll, leuchtend und monumental. Steinle wuchs in ihnen zu einer ganz eigenen Größe, die die nazarenische Formenklarheit und Rhythmik der Linie mit lebendiger Charakteristik vereint und darüber hinaus Porträtgenre schönster Art erschafft, mit allem Reiz einer Charaktersituation. Er erscheint darin als der Vollender der Brüder von S. Isidoro, deren schönste Tugenden sich ebenfalls im Bildnis offenbarten, und als der Vorläufer der großen Deutschen von 1860. Sie sind aus dem gleichen Geist geboren wie seine lebensgroßen Türmer und Loreleis: Charakterfiguren mit romantischer Stimmung.

Eine dritte Gruppe stellt den höchstentwickelten und wirklich internationalen Typ des malerischen und aristokratischen Porträts dar, in zwei Künstlern, die die fremden Einflüsse zu einem selbständigen Naturalismus ohne Spur von Romantischem verarbeiteten: Winterhalter und

Rayski. Franz Winterhalter (1806—73), in München noch unter Langer gebildet, von 1830—35 in Rom, wo er ein großfiguriges Idealgenre etwa der Art von Riedel und L. Robert pflegte, hatte sich schon früh durch eine wahrhaft vornehme Auffassung des Porträts hervorgetan. Seine große Laufbahn begann aber eigentlich erst 1835 mit seiner Übersiedlung nach Paris, das ihm zur zweiten Heimat wurde. Er stieg rasch zum berühmtesten Maler der Herrscher und Aristokraten empor und hat so ziemlich alle Fürstenhäuser Europas in jenen Jahrzehnten gemalt. Seine ganzfigurigen Bildnisse mit ihrem idealen Schwung und der aristokratischen Auffassung nahmen schon zur Biedermeierzeit ein Stück Gründertum vorweg und sind gar nicht mehr bürgerlich, ruhen aber doch auf einem so sicheren Grunde von Realismus, daß sie den höchstentwickelten Typus darstellen; um so mehr, als ihre Freiheit, ja der leuchtende Glanz ihres Kolorits fast selbsterarbeitet scheinen und jedenfalls kaum von Paris stammen, wohin er als fertiger Meister kam. Noch erstaunlicher berührt die Unabhängigkeit und Vielseitigkeit Ferd. v. Rayskis (1807—90), des sächsischen Aristokraten, den man einen Herrenmaler nennen möchte, wie es Herrenreiter gibt im Gegensatz zum beruflichen Jockei. Er lebte meist auf den Gütern des Dresdner Adels und malte Porträts wie Jagdstücke von einer Kühnheit, die ohne auswärtige Anregungen an Wunder grenzen würde. Ganz unmöglich, daß er nicht Lawrence, Daumier, Delacroix irgendwie gekannt haben sollte, ebenso sicher aber, daß seine Kunst das malerisch höchstgezüchtete Biedermeiertum darstellt. In der Mannigfaltigkeit und lässigen Größe, mit der er die Aufgaben des einzelnen wie des Gruppenbildnisses löste, sitzend, stehend, im Brustbild oder ganzer Figur, leger oder zusammengerafft, repräsentativ oder familiär; in der vollendeten Sicherheit und Wucht seines malerischen Auftrages, in dem Wechsel von kühnen und vornehmen Farbenharmonien: kurz, in dem Angeborenen eines souveränen Malers ist er zeitlos wie die wahrhaft großen Porträtisten und ragt in die Höhen einer internationalen Gesittung hinauf, wie sie damals

nur der Adel geben konnte. Denn auch die besten Bürgerlichen, wie Menzel oder Waldmüller, erreichen doch im Porträt nur die spielende Laune des Sittenbildlichen; der Gegenpart Rayskis in Deutschland ist nur Winterhalter, der seine angeborene Noblesse noch durch steten Umgang mit den höchsten Kreisen verfeinerte. Rayski aber überragte ihn nicht nur durch die Ursprünglichkeit malerischer Handschrift, sondern durch das Unberechenbare und Geniale seiner Komposition, das nur die kultivierteste Freiheit des Herrenmenschen einer angeborenen Begabung verleihen kann. Und trotz alledem wird man ihm die Gebundenheit der Zeit immer noch anmerken in plötzlichen Anwandlungen von Steifheit oder im Haften an putzig-kleinlichen Gegebenheiten des Modells, der Kleidung, des Milieus; Bindungen, die mit seinem unabwendbaren Deutschtum und dessen realistischen Tiefen, letzthin aber mit dem großartig Dilettantischen dieses Grandseigneurs zusammenhängen.

Soldaten- und Pferdestück

Die Liebhaberei offizieller Militärdarstellung ist uralt, aber das Münchner Biedermeiertum machte eine ganz besondere Spezialität daraus. Warum hier der Militärstaat Preußen zurückstand hinter dem viel zivileren Bayern, ist nicht ganz klar: vielleicht bildete die platonische Ergötzung an gemalten Uniformen für die Isarathener einen ähnlichen Ersatz wie für Ludwig I. (der schon gar ein abgesagter Feind des Militärs war) sein „gemaltes Serail" von schönen Frauen. Und außerdem blühte in Münchens wohlorganisiertem Künstlertum jede Art von Sonderdarstellung am ausgiebigsten: genug, wir finden in Berlin zwar die schönsten Paradebilder von Krüger und sonstige Porträts von uniformierten Größen, und dann die naturgetreue Pferdemalerei von Karl Steffeck, aber der gemalte Militarismus kam erst in der glorreichen Epoche der Ölfarbenphotographie unter Anton von Werner auf.

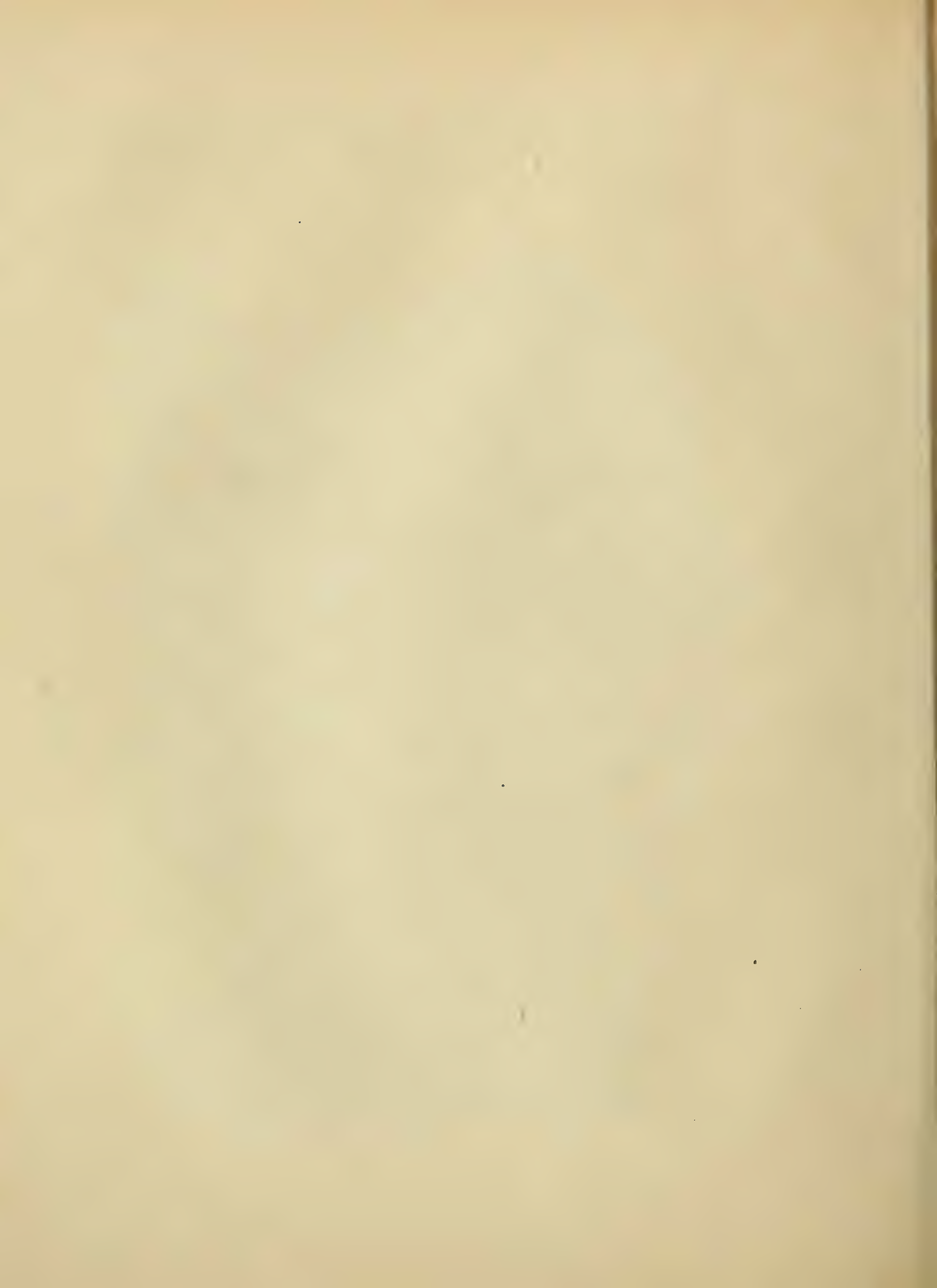
München bewies schon zur Zeit der Napoleonischen Kriege, was ein fleißiges Malerhandwerk aus dem nüchternen Stoff herausholen könne. Der vornehmste Vertreter der Art war Albrecht Adam (1786–1862), der sich, wie W. v. Kobell, an Wouvermann bildete und dieses Vorbild in seinen landschaftlichen Hintergründen nie so recht los wurde. Dafür holte sich sein starkes Wirklichkeitsgefühl die Objekte aus intimster Bekanntschaft in den Feldzügen der bayrischen Heere, die er seit 1809 überallhin begleitete und, als „frische Landsknechtsnatur ohne alle ideale Interessen" (wie ihn Pecht aus eigener Bekanntschaft nannte), bis in sein höchstes Alter mit fachmännischer Zuverlässigkeit konterfeite. Der Objektivismus des Münchnerischen Biedermeiers offenbarte sich darin mit einer naiven Gefühllosigkeit, da es ihm, wie seinen sämtlichen Schülern, gar nicht darauf ankam, in wessen Solde und für welche Interessen sie die Kämpfer malten; Franzosen werden ebenso ehrlich behandelt wie Preußen, Bayern und Österreicher wie Italiener. Hauptsache war, daß die Uniformen, Regimentsabzeichen, Litzen und Zaumzeug stimmten: eine Herzensfreude für das gestrenge Auge des Vorgesetzten.

Geistreicher als mit dieser seiner offiziellen Seite gab sich Adam in den Radierungen, wo seine Einfälle von Reit- und Jagdabenteuern von seiner trefflichen Beobachtung und humorvollem Erzählertalent Zeugnis ablegen und Leben, Bewegung, Witz nicht fehlen.

Seine berühmten Pferde- und Hundeporträts erreichen aber selten die Höhe Franz Krügers. Sie sind oft nichts weniger als objektiv, sondern anthropomorphisiert mit jenem fatalen Stich ins „Edle", das die Kupfer der Rugendas und Ridinger und der Engländer so unerquicklich macht. Bei Adam wirkt dieses Element wie das pseudoromantische schlechte Gewissen des Münchner Biedermeiers: als ein Verlegen der eignen Sentimentalität in die Natur des Tiers. Dadurch wittert um seine Pferdestücke etwas Novellistisches; indes, da keine Geschichtchen wie bei den Engländern herumgetan werden, bleibt das Anekdotische in der tierischen Charaktererfindung stecken.



Dominik Quaglio



Von seinen Söhnen setzte Benno Adam (1812—92) seine Tiermalerei mit trockner Großspurigkeit fort; und nur in dem Bildchen von seiner Hochzeitsreise beschwingt ihn die Gehobenheit der Flitterwochen zu einer Anmut in Ausmalung der Situation, der nur die Einbeziehung des Lichtreizes zur Vollkommenheit mangelt. Begabter war der jüngere Franz Adam (1815—86), dessen Leben und Kunst jedoch bis zum Tode des Alten aufging in der Mitarbeit an dessen Bildern und Lithographien, so daß er erst 1867 mit einem „Rückzug von Solferino" und mit Schlachtenbildern von 1870 zur Anerkennung gelangte. Dies fiel aber schon in die Zeit der übertriebenen und eigentlich photographischen Genauigkeit einer öden Kommißmalerei und ermangelte gänzlich des Reizes von Ursprünglichkeit, der die frühen Produkte der Schule entschuldigt.

Davon profitieren auch die reichhaltigen Werke von C. W. von Heideck gen. Heidegger (1788—1861) und Dietrich Monten (1799 bis 1843), die beide zugleich Offiziere und Maler ihres Milieus waren und ihre Soldatenszenen mit schulmäßiger Exaktheit, mit jener Durchschnittsgesinnung malten, die über das Akzidens der Wirklichkeit nicht hinauskommt und einen recht unpersönlichen Anstrich hat. Wo sie ins Genre oder ins zeitgemäße Historienbild übergingen, zeigte sich ihre Unzulänglichkeit; Montens „Finis Poloniae" von 1831 besitzt schon den sentimentalen Beigeschmack der patriotischen „Unglücksfälle" und mutet uns nicht erst seit gestern wie eine faselnde Tragikomödie politischer Geistesschwäche an.

Peter Heß und Adam Klein schlagen gelegentlich in dieses Gebiet ein, und der famose Bildnismaler Aerttinger hat seine spätere Produktion ausschließlich Pferden und Paraden gewidmet.

Die Wiener können es naturgemäß nicht lassen, auch um das beliebte Soldatenstück die Girlanden ihres Gemütslebens zu schlingen. Das Wienerische ist halt stärker als das Militärische, bei Albert Schindler (1806 bis 1861) wie bei Fr. Treml (1816—52), und ob es auch damit bis zum letzten Gamaschenknopf seine Richtigkeit hat: wenn nicht eine so grund-

verlogene „Herzigkeit“ dahinterstünde, könnte man beinahe annehmen, daß dem weichen Österreicher auch auf der Wache der Mensch vorangehe. Aber man kennt den Geist des Drills zu gut, um nicht hinter diesen tremolierenden Heldentenören die Fratze des Soldatenschinders zu wittern. Gottfried Keller hat mit seinem einen Gedicht vom „Hungerkürassier“ die Situation von einer sehr viel echteren Seite erfaßt.

Architekturstück

Sehen wir von dem einen Berliner, von Ed. Gärtner ab, der allerdings das Genre in seiner vollkommensten Gestalt verkörpert, so finden sich auf der anderen Seite wiederum nur Münchner, und das in beträchtlicher Zahl. Gärtner an innerer Bedeutung nahe aber kommt nur Dominik Quaglio (1787—1837), und zwar in seinen herrlichen, eines Meisters von erstem Rang würdigen Radierungen aus Alt-München, um 1810, fast mehr als in den Ölgemälden, die erst von 1819 an datieren. In den zwanziger Jahren aber verraten diese eine echte Beobachtung und größte Liebe zum Heimatlichen — während er in außerdeutschen Ansichten weniger glücklich war —, nicht nur für das Dasein der schönen Alt-Münchner Architektur, sondern auch für die eigentümlichen Reize der hellen, durchsichtigen Atmosphäre und Sonne, die München eigen ist. Der Ton, in dem Quaglio Mauern, Bäume, Luft hält, ist von wunderbarer Feinheit, und er ist da schließlich nur mit Gärtner zu vergleichen, trotz der durch die Atmosphäre der Hochebene bedingten größeren Härte.

Ihm am nächsten stand Michael Neher (1798—1876), der wie Quaglio meist altertümliche Partien deutscher Städte malte mit klaren Details und hübscher Staffage. Er machte die Entwicklung zu malerischer Pathetik nicht mit und blieb sachlich bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus; und ihm gleich die nahe verwandten A. Höchl (1820—97), Josef Klotz und Heinrich Adam (1787—1862), der Bruder Albrechts:



Dominik Quaglio

exakt und ehrlich bis zur Langenweile; offenbare Produkte des Münchner Klimas.

Schon Quaglios Spätzeit wurde durch eine spätromantische Auffassung gekennzeichnet, die freilich bei ihm, in den dreißiger Jahren, die Enge des Biedermeiers nie vergißt und darum nicht den Theaterschwulst der Späteren erreicht. Diese zweite Generation entfernte sich nun ganz von der gemütlichen Nüchternheit von 1830 und suchte belebtere Effekte: ein hochdramatisches Licht voll putzsüchtiger Romantik durchströmt Kirchenhallen, Straßen, Klosterhöfe, es wogt und wimmelt von Rittern, Mönchen, betenden Jungfrauen, und die ganze Phantastik einer inhaltlichen Romantik stürzt sich über alte Gemäuer. Bei A. E. Kirchner (1813–85) entstammte die Mischung von realistischer Beobachtung und gefühlvoller Romantik seiner Schulung bei Friedrich und Dahl in Dresden, oder vielmehr, sie beruhte auf einer mißverständlichen Ausdeutung von beider Absichten in der malerisch orientierten Umgebung von Rottmann und Schleich. M. E. Ain-

miller (1807–70), der im Hauptberuf Glasmaler war und die Entwürfe der Heinrich Heß, Schraudolph u. a. in die bunte Realität der Kirchenfenster übertrug, kam von der Baugesinnung des Architekten Gärtner; Wilhelm Gail (1805–90) hatte sich zuerst an seinen Schwager Peter Heß angeschlossen, und auch von August von Bayer (1803–75) gibt es noch saubere Biedermeierveduten. Alle aber gerieten mehr und mehr in die Manier einer hochtrabenden Raumphantastik, brandiger Farben und pathetischer Beleuchtung: ganz sicher nicht ohne Einwirkung des so verderblichen Altersstils von Rottmann, dessen griechische Lichtphänomene in die Architekturmalerei zu übertragen ein dankbares und im Geschmack der Zeit liegendes Unternehmen war.

Italienische Vedute

Das romantische Laster des deutschen Biedermeiers war die Hochschätzung Italiens und des Südens überhaupt und die daraus entspringende Vorliebe für die italienische Porträtlandschaft. Das mußte natürlich in dem Lande der Zitronen einen besonderen Stamm von Künstlern hochzüchten, die sich mit der Herstellung dieses begehrten Artikels befaßten, in Ermangelung genügender Phantasie für andere Gegenstände. Das hatte schon der alte Hackert mit seiner ausgezeichneten Witterung für die Konjunktur begriffen, und er fand im 19. Jahrhundert so viele Nachfolger, daß man sie wieder in die zwei Gruppen scheiden kann, die sich beim Architekturstück so deutlich trennten. Diese Scheidung vollzog sich in Italien mit Modifikationen des Hauptthemas: der intensiven Lichtmalerei, die naturgemäß alle Darstellungen südlicher Natur beherrschte. Anfangs diente dieses Licht dazu, die Formen scharf und porträtgemäß hervorzuheben; später wurde das Plastische gemildert, um einer gefühlvollen Frisierung auf „schönen Süden" Platz zu machen. Es ist der gleiche Unterschied wie zwischen Realismus und malerischer Romantik, zwischen denen manche Künstler in ihrer Person abwechselten.

Zu diesen Zweigeteilten gehörte auch der Prototyp der Gattung, F. Catel (1778—1856), der in seinen früheren Bildern der Hackert des Biedermeiers genannt zu werden verdient: weil er wirkungsvolle Gegenden (meist aus dem Neapolitanischen) und Volksstücke malte, die der Liebhaberei für alles Italienische entgegenkamen, aber mit der nüchternen Deutlichkeit eines Realismus, der die Sonne zur Modellierung und Inszenesetzung von hübschen Dingen benutzt. W. Ahlborn (1790—1857) folgte ihm getreulich, mit der Unbestechlichkeit des Berliner Auges; selbständiger das natürliche Talent von F. Nehrlich (Nerly, 1807—78), dessen ausgezeichnete Erziehung durch Rumohr ihn zu einem glänzenden Erfassen der lichterfüllten italienischen Wirklichkeit und des Volkslebens befähigte. Doch reichte sein Talent nicht weiter, als um Catels Vedute, besonders in Venedig seit Ende der dreißiger Jahre, zu verfeinern und einen schwungvollen Handel damit zu treiben. Die anderen prägten, vielleicht weil sie nur vorübergehend in Rom weilten und der Eindruck der Sonnenwirklichkeit nicht zum Gewerbsmäßigen ausgenutzt werden konnte, den strengen Realismus auf durchaus zeichnerischem Grunde noch unmittelbarer in ihren Studien und Ölskizzen aus, mit auffallender Verwandtschaft untereinander: der Frankfurter Karl Morgenstern (1811—93), der sich recht mühsam von seiner an Chr. Morgenstern in München gebildeten malerischen Tonigkeit in Rom erst lösen mußte; J. H. Schilbach (1798—1851), der umgekehrt nach seiner Rückkehr in die oberrheinische Heimat ganz zu breitflüssiger Malerei überging; Thöming (1802—73), J. J. Faber (1778—1846) u. a. Hamburger, die zur selben Zeit wie jene, zwischen 1820 und 1840, den gleichen Stil plastischer Anschauung fanden.

Für das dramatische Pathos der Spätromantik bot Rottmann schon früh das mächtige Vorbild. Er selber war eine zu bedeutende Persönlichkeit, um hier unter den Vedutenmalern Platz zu finden; und auch Bernhard Fries (1820—79) trieb die Rottmannsche Idealisierung auf der Grundlage realistischer Beobachtung mit einem höheren Schwung der Gesinnung

als die übrigen. Er wollte für sich ein Idealbild des ganzen Landes in vierzig ausgewählten Landschaften darstellen, in Anlehnung an die Rottmannschen Zyklen; konnte freilich sein Vorhaben nicht durchführen, da äußere Verhältnisse ihn zwangen, die Hälfte der Bilder einzeln zu veräußern. Er trug am deutlichsten das Gepräge des Rottmannschülers an sich.

Dagegen sind die Spätbilder Catels völlig in die sentimentale Anekdotenweise der Spätromantik gefallen, die mit unerfreulichen Instinkten des Bürgers rechnet. Und ihr entsprach die Produktion der Großbilder bei dem späteren Karl Morgenstern und mit mehr Schwung bei Louis Gurlitt (1812—97), der in seinen kleinen Ölskizzen auch in vorgerückter Zeit noch frisch, breit und pastos in der Malweise war und mehr an Blechen erinnerte als an Rottmann. Aber die für die Öffentlichkeit ausgeführten Gemälde sind bei beiden gleich langweilig und von offizieller Schönheitsauffassung: das leuchtende Blau von Himmel und Meer, die rosafarbenen Formen und farbigen Schatten, idealer Schwung des Landschaftsbaus und vor allem der Zuckerguß von Mignonstimmung über dem Ganzen: das alles spricht mehr den Zeitgeschmack an Edelveduten als selbständige Eroberung von Kunstwerten aus.

Das Experiment des Rein-Malerischen



Kaum läßt sich im Grunde ein stärkerer Gegensatz denken als der zwischen der zeichnerischen Bestimmtheit im Realismus des Biedermeiers und einer rein malerischen Behandlung, die alle Raum- und Formwerte in tonige Flächen auflöst und vom Dasein der Dinge nur die farbige Oberfläche gibt. Und dennoch hat in Deutschland nicht nur die gleiche Zeit sie hervorgebracht, sondern auch in denselben Künstlern liegen beide Anschauungsformen gleichzeitig nebeneinander, wie bei Dahl, Wasmann und Beckmann. Um 1830 vollzog sich überall in Deutschland eine Wendung der Optik zum rein Malerischen, die man nicht anders denn als eine Vorwegnahme des frühen Impressionismus bezeichnen kann. Daß die Sehform der materialistischen Weltanschauung im 19. Jahrhundert kommen mußte, ist klar. Die Franzosen haben sie mit ihrem glänzenden Talent für genaue Formulierung und, gefördert durch den Zusammenschluß der Talente in Paris, als Impressionismus organisiert und zu Ende gedacht; die Deutschen aber haben das Prinzip dreißig Jahre früher gefunden. Walzel hat für die Literatur eine entsprechende Wahrheit so ausgedrückt: daß die deutschen Gedanken von den Franzosen übernommen und, mit Schlagworten versehen, uns dann als neueste Moden übermittelt wurden; so wären die Franzosen zu Unrecht in den

Ruf geistiger Bahnbrecher im 19. Jahrhundert gekommen. In der Malerei war es nicht anders: sie fanden stets die letzte maßgebende Prägung und die großartige Aufmachung; und sind allerdings so zu Führern in der Kunstentwicklung Europas geworden, während die Deutschen mit dem gefundenen Goldkorn nicht einmal da etwas anzufangen wußten, wo die Möglichkeit zu einer Traditionsbildung gegeben war, wie in München und Dresden. Sie sind Pioniere des materialistischen Gedankens geblieben, auch in der Malerei, in der ihnen, neben Constable und radikaler als er, die Eroberung von Licht und Luft und die rein optische Darstellung der Oberflächen als ersten gelang; sie kamen über Anläufe und Studien nicht hinaus zum System. Wenn schon so bedeutenden Begabungen wie Dahl, Blechen, Wasmann, Menzel nicht die Synthese gelang, wir sie mutlos umkehren oder achtlos über ihre erstaunlichen Funde wegschreiten sehen zu Nichtigkeiten: so müssen wir glauben, daß solche Hemmungen einen tieferen Grund haben. Er liegt nicht in der Isolierung der Bahnbrechenden, auch nicht allein darin, daß ihre Zeit sie nicht verstanden hätte, weil sie nur Porträttreue oder romantische Rührseligkeit in der Kunst verlangte; denn in Frankreich bewarf man die Courbet, Manet und Cézanne auch nicht mit Rosen: sondern es lag an dem Mangel innerer Notwendigkeit; an der Traditionslosigkeit des Malerischen, an der gar nicht hierhin orientierten Aufgabe der Deutschen in der Kunst.

Man kann das an dem Beispiel Wasmanns klarmachen. Die natürliche Begabung dieses sehr fein organisierten Mannes beglückte ihn in dem wundervollen Klima von Meran mit der Entdeckung atmosphärischer Schönheit und ließ ihn dort schon 1830 Studien improvisieren, deren malerischer Wert ein absoluter ist; Skizzen, die rein aus sinnlicher Anschauung stammen und die Tonwerte der südtiroler Landschaft in eine erstaunlich breite, flüchtig pastose Malweise übertragen. Hier ist Wasmann unleugbar, wie vorher schon Dahl in Dresden, Blechen in Berlin, Rott-

mann und Morgenstern in München, die ausführende Hand einer materialistischen Anschauung, wie Philosophie und Dichtung sie erst später entwickelten. Naturgemäß: denn der Instinkt der Sinne kann früher erfassen, was der Intellekt hinterdrein scharfsinnig zu begründen hat: den Sehwinkel, unter dem einer Epoche die Welt erscheint, in diesem Falle die unvoreingenommene, gestern sagte man: „voraussetzungslose" Erkenntnis der Diesseitigkeit. Die Malerei war eben, wie immer in Deutschland, der unbewußte Prophet des Kommenden.

Nun muß man aber den Ton kennen, in dem Wasmann seine von Grönvold herausgegebene Selbstbiographie verfaßt hat: die Sprache eines einfältig frommen Herzens, eines Konvertiten, dem jede Regung weltlicher Leichtfertigkeit eine Qual war, und der nicht etwa „gottlob recht tugendlich" war, weil er alles hinter sich hat, sondern der längst in der Zeit jener Skizzen gläubig geworden war. Schließlich, und das ist der Kernpunkt des Ganzen: Wasmann war nicht nur Schüler des Nazareners Naeke gewesen, und malte in späteren Jahren selber nazarenische Heiligenbilder, sondern er war in seiner Haupttätigkeit, wie wir gesehen haben, der Maler streng gezeichneter, typisch biedermeierlicher Bildnisse. Von diesem Gesichtspunkt aus wird das eine klar, daß der Naturalismus seiner Landschaftsskizzen einen verlorenen Posten darstellte; nicht bloß, weil er sie nur zur eigenen Freude im Verborgenen malte. Wie ihm, erging es ja auch allen anderen Gleichstrebenden: ihre köstlichen Wolken- und Lichtstudien hat erst eine ganz späte Zeit wieder ans Tageslicht ziehen müssen, als früheste Kostbarkeiten verwandter Gesinnung bestaunt und froh bewertet. Ihrer Zeit konnten sie gar nicht einmal bekannt werden und noch weniger etwas bedeuten; und zu Weiterungen durften sie nicht führen, weil deutsche Bestimmung im Idealismus und im Ausdruck der Linie liegt, man mag sich drehen und wenden wie man will. Vergebliche Mühe bleibt es, den Primat des Malerischen für uns zu retten. Er ist da, aber er zeugt nicht für uns. Diese Ansätze mußten mit Recht verkümmern, weil sie nicht dem

angeborenen und unverlierbaren Charakter der Deutschen entsprangen, ihm nicht gemäß waren. Im Malerischen durften sie stets nur Gastrollen geben. Die wirkliche Linie der Entwicklung geht von der Umrißkunst der romanischen Fresken zu Dürer und Altdorfer, von Elsheimer zu Carstens, über die Nazarener zu Marées, zu Hodler und G. Groß.

Warum dann überhaupt dieses täuschende Intermezzo von 1830 vor sich ging? Um die Jahrhundertmitte herrschte doch auch das Malerische in Gestalt der Stimmungslandschaft und der realistisch gewordenen Historie; und endlich kamen gar Leibl und die Seinen. Vielleicht war es so, daß der Zwang der ganzen europäischen Entwicklung übermächtig geworden war und den deutschen Strom der Kunst nach einem lockenden Ufer hin ablenkte; vielleicht war auch der innere Widerspruch gegen die verwelschte Linie der Nazarener übermächtig geworden und mußte zu einem Gegenschlag führen. Das Biedermeierliche auch in dieser bescheidenen, aber durch ihre Intensität überraschenden Revolution des Malerischen darf man in ihrer ängstlichen Anonymität und in ihrem kleinen Skizzenformat erkennen.

München war die bedeutendste Stätte, an der sich die Beobachtung der herrlichen Lufterscheinungen Oberbayerns fast zu einer schulmäßigen Übung entwickelte. Karl Rottmann (1798—1850) ging schon 1823 voran; durch Wallis in Heidelberg auf Beobachtung von Lichterscheinungen vorbereitet, fand er im Berchtesgadener Land das geeignete Objekt für seinen großartigen Naturalismus. Erst die Reise nach Italien entwickelte das andere Prinzip in ihm, die romantische Großräumigkeit. Sein Erbe übernahm in München der 1829 eingewanderte Hamburger Christian Morgenstern (1805—67), der wohl den stärksten Einfluß dort auf die Realisten ausübte. Doch stehen auch bei ihm die ausgeführten Bilder weit hinter der tonigen Frische seiner kleinen Studien zurück, wie das in der Richtung der Münchner Kunst überhaupt lag. Ganz typisch war aber Hans Beckmann (1809—82) für das unpersönlich Studienhafte der Gruppe. Während seine Zeichnungen und Aquarelle aus den dreißiger

Jahren (er kam 1832 nach München) ausgesprochene Genauigkeit des Umrisses zeigen, insbesondere schöne Bäume mit Liebe bis aufs letzte Blättchen durchgebildet, die schlichtesten Motive eines Vordergrundwinkels bevorzugt werden: geben seine Ölstudien, wohl unter Morgensterns Einfluß, alles Kleinwesen der Nähe auf und fassen mit malerischer Frische die atmosphärische Weite, die Pracht unendlicher sonnbegrenzter Flächen oder wolkenumzogener Berggipfel in kräftigen Tönen zusammen.

Auch der Braunschweiger G. H. Brandes (1803—68) gehört in diesen Kreis, vor allem aber J. Chr. Ziegler (1803—33), der in einer genialen Landschaftsstudie von 1829 an weich malerischer Behandlung noch über Morgenstern hinausgeht: ein erstaunliches Talent, dessen früher Tod jede Entwicklung verhinderte.

Im Westen gelangte J. G. Schilbach (1798—1851) durch die Rückkehr nach Darmstadt mit seinem dunstigen Klima zu den weich, ja flockig gemalten Wolkenstudien, die in entsprechender Weise die Luft des Elbtales bei Cl. Dahl (nach seiner 1818 erfolgten Übersiedlung nach Dresden) vermittelte. Die Mitwirkung von Klima und Ortswechsel ist bei diesen Eroberungen der Technik außerordentlich groß. Man sieht sie nicht nur bei Dahls Schülern, von denen Chr. Fr. Gille (1805—99) genannt sei als ein weiterer Typus jener Skizzenmaler, deren Gemälde als unwesentlich verschollen sind, und die im malerischen Schmelz ihrer kleinen Studien den höchsten Reiz enthalten — sondern vor allem bei K. Blechen (1798 bis 1840).

Dieser Berliner hat seine Schaffensgenossen um einen nicht einzuholenden Vorsprung hinter sich gelassen, weil ihm das Problem des Malerischen über die Gelegenheitsskizze hinauswuchs zur Aufgabe seines Lebens; und er erscheint hier bedeutungsvoller als Menzel nicht nur darum, weil er fünfzehn Jahre früher als dieser an ihre Lösung ging und ihn in wesentlichen Stücken beeinflußte, sondern auch um seiner klaren Erkenntnis willen. Menzel zog nur, in formal vollkommener Weise, die Folgen aus seinen,

Dahls und Constables Bemühungen, in den vierziger Jahren, und seine köstlichen Interieurs, Dächer und Gartenblicke bedeuten darum die feinste Blüte des frühen deutschen Impressionismus. Der letzte Ruhm eines Bahnbrechers aber blieb ihm deshalb versagt, weil er entweder nicht das Entscheidende dieser Entdeckung erkannte oder, was das Wahrscheinlichere ist, vielleicht gewarnt durch Blechens Schicksal und im Grunde seines Herzens träge und kein Kämpfer um Ideale, der Entscheidung aus dem Wege ging. Seine Früharbeiten, die Lithographien zu Friedrich dem Großen, gaben ihm die Richtung: er zog sich zurück in die feste Burg des Historienbildes und malerischer Konvention, in die er 1849 mit seiner „Tafelrunde" einlenkte, und die ihm freilich immer noch den Ruhm des ersten Naturalisten im Historienbilde ließ.

Die Stationen in Blechens Leben aber bedeuten ebenso viele Marksteine im Ringen um die Großform des Malerischen. Erst mit vierundzwanzig Jahren kam er zur Akademie, allerdings dann, 1823, auf einer Reise nach Dresden, zu Dahl, wo ihm der Sinn für Naturbeobachtung erschlossen wurde, und zu Friedrich, der seinen romantischen Neigungen das Ziel gab. Die Jahre als Theatermaler am Königsstädtischen Theater (1824—27) konnten nur im letzten Sinne wirken; erst das Jahr in Italien, von 1828 zu 1829, öffnete ihm die Augen ganz für eine ungeschminkte Wahrheit der Natur, vor allem des Sonnenlichts. Über Hoffmannsche Phantastik siegte das blendende Lichterlebnis der Campagna. Er sah und malte Italien mit einer Mißachtung aller überkommenen Schönheitsbegriffe, wie niemand vor ihm. Und diese Sachlichkeit begleitete ihn nach Berlin, wo er als erster die Reize einer dunstigen nordischen Natur mit Unbefangenheit auf sich wirken ließ. Nun aber kam bald wieder, mit der alten Umgebung, der Zwang romantischer Vorstellungen über ihn, die er mit der errungenen Maltechnik des Naturalismus bewältigen wollte. Auch darin gelangen ihm Dinge, die ihn schon mit Franz-Dreber und Böcklin in Beziehung setzen. Aber dieses Hin und Her zwischen unvereinbaren



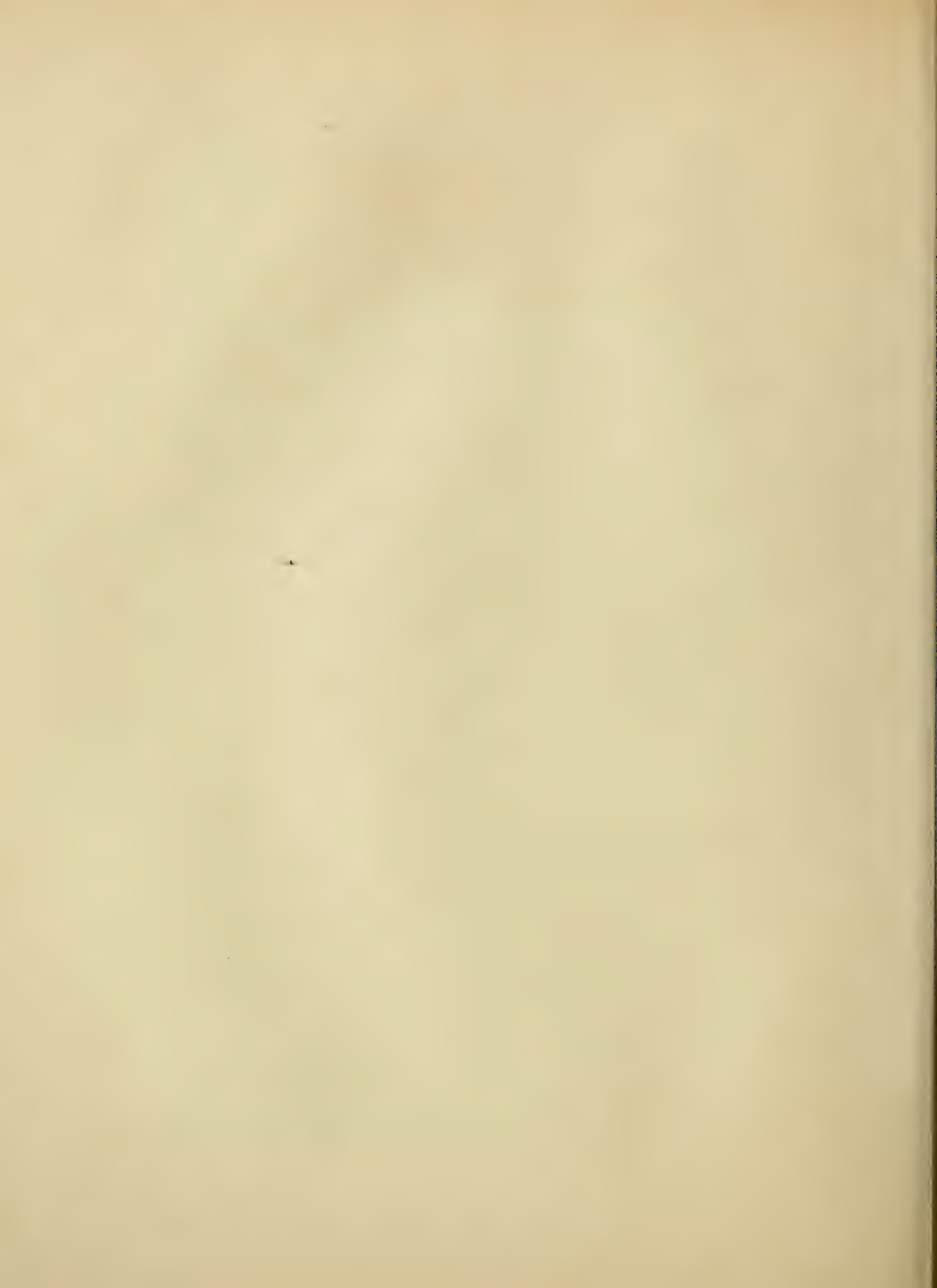
Karl Blechen

Welten ließ ihn zu keiner Ruhe und Ausreifung kommen und brach frühzeitig seine Kraft, nachdem ihm in Momenten höchster Anspannung gelungen war, was weder die Skizzisten von 1830 noch die malerischen Spätromantiker und Stimmungsrealisten erreichen konnten, die geschlossene Bildform des malerischen Naturalismus: in Werken wie dem Semnonenlager, dem Spandauer Wald und Eberswalder Eisenwerk, dem Park von Terni und von Villa D'Este, dem vom Blitz erschlagenen Fuhrmann. Und doch bleibt in all diesen, in seinem ganzen Werk ein Erdenrest von Unzulänglichkeit, der weniger in Mängeln seiner eigenen Begabung, als in der Unmöglichkeit des Zieles unter jenen Bedingungen der Zeit und der Herkunft liegt.

Die Problematik Blechens ist darum so groß, weil sie sich aus den verschiedensten Spannungen zusammensetzt. Nicht nur seine späte und sehr verschiedenartige Schulung und die Widerstände von Unglück und Umwelt, nicht nur seine gleichstarken Neigungen zu den Extremen des Romantischen und des Naturalistischen zerrten an seinen Nerven: sondern in seiner Person wurde der große Kampf um die Möglichkeit eines deutschen Malgenies mit der Wucht einer prinzipiellen Entscheidung ausgekämpft. Daß er an diesem Übermaß von Tragik zerbrach, ist selbstverständlich. Die Natur ging einer klaren Antwort auf jene Frage aus dem Wege. Blechen wurde wahnsinnig: Entbehrungen der Jugend und der Druck mangelhafter Anerkennung mögen dabei mitgewirkt haben; entscheidend aber war durchaus der ungeheure seelische Zwiespalt. Denn was sich bei Dahl und Wasmann zu ihrem Glück in zwei ganz getrennte Produktionszweige zerlegte, blieb in seiner Natur zur Untrennbarkeit verdammt: der optische Materialismus und die deutsche Seele. Erschwerend war, daß er überhaupt im künstlerischen Ausmaß die Zeit überragte und mit gesteigertem Sinn für malerische Wirklichkeit ein romantisches Temperament verband, das an verzehrender Dämonie seine Vorbilder Friedrich und Schinkel hinter sich ließ. Dies bildete die unüberwindliche Hemmung seines Schaffens: daß er



Albrecht Adam



aus dem Ideenkreise von Spuk und subjektiver Phantastik nicht heraus-konnte; daß ihm das Erbteil schwerblütigsten Germanentums in Gestalt von düsteren Empfindungen anhing und sein leidenschaftlich erstrebtes Ziel verdunkelte: Maler des reinen Sonnenlichts zu werden. Er ist der einzige dieser Naturalisten von 1830, der seine Aufgabe mit der Hellsichtigkeit des Genies wirklich begriff und zur Synthese bringen wollte, was bei den anderen nur gelegentliche Entladung eines Instinktes war. Und darum ist er das tragische Opfer des Versuches geworden, der deutschen Subjektivität und Maßlosigkeit das Gewand des Malerischen zu schaffen.

Nicht unfruchtbar mag ein Vergleich mit demselben Problem auf französischer Seite sein, das auch hier erst nach zweimaligem Anlauf gelang: Géricault mußte vor der Vollendung sterben, damit Delacroix die große Erfüllung gelang. Sie war nur einem Franzosen in einem Lande gegeben, dessen jahrhundertelange Tradition auf dieses Ziel hingearbeitet hatte; und auch nur, weil das „Romantische" im gallischen Wesen zur inhaltleeren Gebärde objektiviert wurde. Delacroix blieb immer Maler, dessen Energie sich auf die Riesenaufgabe der Form konzentrierte. Seine Romantik war niemals Subjektivismus im deutschen Gefühlssinne, sondern Auslese des Stofflichen; und selbst im Hamlet und Faust — bezeichnenderweise Lithographien — überwog das Ornament der Gebärde die Empfindung. Das Romantische seiner Stoffe lähmte ihm niemals den Schwung der Form; restlos verschwand und vereinte sich alles in der Dämonie seines Schöpferwillens.



Moritz von Schwind

Die spätromantische Landschaft



Manche Züge von Verwandtschaft ziehen uns heute zur Frühromantik Runges und Friedrichs; während die spätere Entfaltung einer pathetischen Landschaft von der Art Rottmanns, Lessings oder Prellers uns beinahe Abneigung einflößt. Die Klippen, die Blechen mühsam umfahren konnte, weil er vor allem im Kunstwollen ein Großer und Unbedingter war, offenbaren hier ihre Tücken und scheinen uns das gebrechliche Schifflein mehr als einmal scheitern zu lassen. Vielleicht hat unsere Empfindung unrecht; prüfen wir sie aber an der Psychologie der Zeit nach, so scheint es doch mit der Abneigung seine Richtigkeit zu haben. Fast alle diese Maler haben in ihrer Jugend oder in lichten Stunden sehr erfreuliche und begabte Dinge gemalt, in unbewachten Momenten gewissermaßen; die Bilanz ihres eigentlichen und von der Zeit anerkannten Schaffens kann nur negativ ausfallen. Wir haben ein Zeugnis von Oswald Achenbach aus sehr viel späteren Tagen, das aber, der gleichgebliebenen Gesinnung wegen, auch durchaus auf die vierziger Jahre paßt: daß er nämlich die „Untermalungen" seiner Gemälde (breit gemalte, impressionistisch starke und schöntonige Bilder, wie sich deren einige erhalten haben) selber als vollwertig und fertig anerkannte und jedesmal nur mit Widerwillen an das kleinliche Fertigmachen ging, weil man das unbedingt von ihm verlangte. Dadurch aber verdarb er sie, wie er sehr richtig fühlte: und dasselbe Verhältnis besteht nun zwischen den guten

Skizzen und den galeriefähigen Schinken aller Spätromantiker. Ihr aller Format war Studie.

Romantik ist ein geistiger Zustand, eine gesteigerte Art, die Welt anzuschauen. Die echte, die Frühromantik von 1810, gab die Steigerung aus eigenem Empfinden hinzu und verklärte die Wirklichkeit, ohne ihr Gewalt anzutun, durch subjektive Poetisierung. In der Dichtkunst finden wir das noch auf ganz echte Art bei E. Th. A. Hoffmann, ja noch in Stifters Realismus ausgedrückt; bei Arnim und gar Heine schon nicht mehr. Noch anschaulicher wird aber die Wandlung in der Malerei, weil der Antrieb hier deutlich von draußen kam. Maßgebend wurde nun nicht mehr das poetische Empfinden des Künstlers als des wahren Aristokraten, sondern das Bedürfnis des Bürgers nach Erhebung, die sich als Umnebelung der Sinne, als Vorspiegelung einer schöneren Welt aufmachen mußte. Die Romantik stieg zum Biedermeier hinab: aus dieser Anpassung erwuchs die Sentimentalität der Anekdote, die Drapierung der Natur mit interessanten Phänomen, mit einem Wort: das falsche Pathos des Theaters. Nicht das eigne Gemüt, sondern das Objekt, die Natur, mußte von sich aus Verklärung hergeben; aus dem Herzen des Menschen war sie in die Theatergarderobe des lieben Gottes gestiegen, wie man ihn verstand. Auch hier also handelte es sich um eine Kundgebung des eindringenden Materialismus, aber nicht um seine künstlerische Formulierung, wie bei dem „Rein-Malerischen" Wasmanns oder Blechens, sondern um die Abdankung der Empfindung zugunsten einer neuen Stofflichkeit. Es war die Proklamation eines Spießbürgerkönigtums, das sich Naturtheater vorspielen ließ. Man brauchte eine Welt, wie man sie selber gebaut hätte, wäre man Herrgott gewesen: das Verlogene daran war der Aberglaube, Idealist zu sein, während man nur Theater machte. Wir glauben manchmal hinter dem aufgeregten Idealismus dieser kostbaren Welten aus Griechenland oder Italien, aus Kinder- und Wirtsstuben das Philistergelächter der Herrgötter von „Kraft und Stoff" zu hören, die das ganze Welttheater an den Fäden der

Kausalität und natürlichen Zuchtwahl dirigieren konnten. Zum Überfluß fehlt auch nicht die ausdrückliche Bestätigung des Zusammenhangs zwischen Malerei und atheistischer Philosophie: Bernhard Fries, der Schüler Rottmanns und Maler eines ganzen Zyklus schönfarbiger Landschaften aus Italien, pflegte in München den engsten Verkehr mit David Fr. Strauß und Ludwig Feuerbach. Fries war nun gewiß so wenig eine unehrliche Natur wie die anderen Bedeutenden dieser Richtung, im Gegenteil von echtem Idealismus erfüllt; wie dem deutschen Wesen im Grunde jeder Materialismus und noch mehr die Schauspielerei zuwider ist. Aber man muß hier zwischen subjektiver und objektiver Frivolität zu scheiden wissen: wenn die Symptome der Zeit enge Geistigkeit, Materialismus und hohles pathetisches Sentiment waren, wie sich aus ihren Werken ergibt, so brauchen deren Schöpfer noch längst keine Weinfälscher zu sein. Man war gutgläubig, weil schließlich jede Zeit an ihre Ethik glauben muß; aber ihre Ethik ist es, die einer Nachprüfung nicht stand hält.

Pathetische Romantik

Aus den gebildeten Kreisen Münchens und Düsseldorfs entwickelte sich jene pathetische Landschaftsmalerei, die ihren Zauber zum nicht geringen Teil denselben Assoziationen verdankte wie die Historienmalerei. Historische Landschaften im weiteren Sinne waren es auch; aber nicht objektiv wie bei Koch, sondern durch Zutat von Erinnerungen aus Geschichte und Mythos zur Bedeutung erst für den erhoben, dessen Bildung ihm erlaubte, sie zu verstehen. Dies war die Düsseldorfer Abart; während die Münchner die Staffage durch bedeutungsvolle Aufmachung der Natur ersetzten.

Bahnbrecher war in Düsseldorf Karl F. Lessing (1808—80), der keineswegs von Anbeginn zum Historienmaler, sondern zum Landschafter bestimmt war. In jungen Jahren, schon 1825, begann er mit Landschaften, deren Melancholie W. Cohen mit Recht von C. D. Friedrich herleitet:

nur daß Lessing dessen figürliche Stimmungsträger zu jenen „opernhaft" aufgemachten Staffagen umbildete, die Mittelalter und Bildungsassoziationen dem düsteren Charakter der Erfindungen anpassen. Das bedrückende Wesen blieb ihm eigentlich dauernd, auch als er im Studium deutscher Mittelgebirge ein gründlicher Realist wurde; er suchte den Typ und das Geologische beinahe als wissenschaftliche Erscheinung. Umgekehrt begann sein größter Schüler Fr. Wilhelm Schirmer (1807—63) mit einem kräftigen Realismus im Geiste Ruisdaels, und erst die italienische Reise 1839 bis 1840 führte ihn allmählich jenem pathetischen Idealismus entgegen, dem er in seinen biblischen Landschaften zu gleicher Zeit und mit ähnlichen Mitteln Ausdruck verlieh, wie Preller mit seinen Odysseelandschaften. Seine beste Zeit fällt zweifellos in die dreißiger Jahre, aber da ist er nicht der Schirmer, den man als würdigen Nachfolger der Lessingschen Pathetik kennt. Vielmehr entwickelte er erst seit dem Ende der vierziger Jahre und besonders seit er (1853) als Akademiedirektor in Karlsruhe waltete, die eigentlich Düsseldorfische Sentimentalität. Diese Interpretation des inneren Wesens von Landschaften durch hochtrabende Staffage steigerte sich zu der Emphase edler Gesten in dem Hauptwerk seiner zwölf biblischen Landschaften (in der Nationalgalerie), womit er Leben und Schaffen beschloß, deren Figürliches er zum Teil, in Erkenntnis seiner geringen Zulänglichkeit, einfach der Schnorrschen Bilderbibel entnahm, und die dann freilich einen gründlichen Abstieg von seiner ursprünglichen großen Beobachtungsgabe und malerischen Würde erkennen lassen. In all dem fand er sein getreues Spiegelbild in der Entwicklung Prellers, was um so überzeugender für die Notwendigkeit des Niederganges wirkt, als beide ganz sicher kaum etwas von einander wußten und Einflüsse bei ihm außer von Lessing höchstens noch von Rottmann möglich sind.

Die ersten Jahre der Düsseldorfer Akademie unter Schadows Leitung waren von einer erstaunlichen Produktivität und nahmen eigentlich alles Wesentliche der Schule voraus: allein bloß was die Landschaft angeht, so



Johann Wilhelm Schirmer

begann Lessing 1825, 1826 wurde Schirmer sein Schüler, und 1828 kam das Wunderkind der Düsseldorfer zu ihm, der zwölfjährige Andreas Achenbach (1816—1911). Noch als Knabe errang er mit einer „Felsigen Küste" von 1830 seinen ersten durchschlagenden Erfolg, und der blieb ihm auch durch sein ganzes langes Leben getreu, von dem mehr als achtzig Jahre auf selbständiges Kunstschaffen fallen. Wenn man trotz seiner fast genialen Begabung das Führende und Persönliche der Kunst, also alle eigentliche Größe vermissen muß, so lag das nicht nur daran, daß es ihm zu leicht von der Hand ging. Denn er hat ehrlich gearbeitet, und die wesentlichen Stationen seines Lebens bedeuteten auch Entwicklungsstufen: die Reise nach Norwegen 1838, die ihm die Vorliebe für nordische Landschaften befestigte, und nach Italien 1843—46, wo er (nicht unähnlich Blechen) größere Breite und Sonnigkeit sich errang; sondern das phäakenhafte Geistesklima Düsseldorfs ist es gewesen, das ihm die Schwingen beschnitt. In Düsseldorf war die Volkstümlichkeit der spätromantischen Rührseligkeit beheimatet und verführte auch die stärksten Begabungen zu jenem geschniegelten Wesen, das der Verderb aller echten Künstler war. Hier wirkten also satte Bürgerlichkeit der Gesinnung und das Beisammenhocken Gleichgesinnter zusammen, um das Deutsche wie das Originale in den Talenten zu erdrosseln, und wir verstehen nur zu gut, weshalb Feuerbach und Böcklin so eilig aus dieser Stadt flüchteten: ihr Instinkt fühlte, daß alle große Kunst um Düsseldorf einen Bogen schlug.

Darum stellt auch für die spätromantische Landschaft nicht die Düsseldorfer Gesamtheit, sondern ein überragendes Einzelwesen den Höhepunkt und den wahren Charakter dar: Karl Rottmann (1798—1850) ist der führende Mann der Gruppe. Von Anfang an, schon in der Zeit seines Münchener Realismus ging er auf Vereinfachung aus. Bestimmend aber wurde für ihn, und für ihn im höchstem Sinne, Italien, das er 1826 betrat, um sogleich seinen monumentalen Stil dort an der klassischen Größe der Landschaftslinien zu finden. Er legte sein Bekenntnis ab in den Fresken

der Hofgarten-Arkaden zu München, die (nach Auswahl durch Ludwig I. und mit seinen schlimmen Distichen) 1830—33 entstanden und heute so gut wie zerfallen sind, weil man das südländische Klima von den dargestellten Landschaften auf die Münchner Luft leider zu übertragen vergaß. Hier ist die Kraft der Vereinfachung in großen Linien, die geologische Charakterisierung der Erdoberfläche bei glücklichem Maßhalten in der Verwendung atmosphärischer Erscheinungen, kurz, das Monumentale verbunden mit der romantischen Form des Zyklus: Rottman hat in den Fresken die Apotheose des ewigen Reiseideals der Deutschen, das Monument ihrer romantischen Sehnsucht, in einer klassischen Form aufgestellt. Damit ist ihm die Synthese aller Bestrebungen seit Elsheimer, über Hackert und Koch bis zu Fohr und Schnorr gelungen, der große Stil der klassischen Landschaft, weil er den Zusammenhalt mit dem alten Koch bei völliger Freiheit der Anschauung wahrte.

Aber das alles änderte sich in den Griechischen Landschaften, die auf Zementtafeln in enkaustischer Technik gemalt, noch bei Rottmanns Tode nicht vollendet waren, aber so, wie er sie hinterlassen hatte, in der Neuen Pinakothek aufgestellt sind, mit einer leicht ans Panoptikum streifenden Belichtung. Hier, wo es galt, unbekannte und öde, unendlich weiträumige Landflächen unter ewig blauem Himmel darzustellen, blieb Rottmann beinahe nichts anderes übrig, als mit phänomenalen Lufteffekten zu arbeiten und das übrige dem hochgebildeten Eindruck der Unterschriften zu überlassen, welche Vorstellungen aus griechischer Geschichte suggerierten. (Wobei für kommende, weniger mit Unwichtigkeiten überladene Geschlechter zu bedenken ist, daß damals wie heute die Raufereien dieses Völkchens um 500 bis 300 vor Christi Geburt nahezu als das historisch Wichtigste in der Weltgeschichte angesehen und von Kindheit an den Gehirnen der „oberen Klassen“, gründlich aber grundlos, eingehämmert wurden). Turners Beispiel mag Rottmann hierbei besonders verhängnisvoll vorangeleuchtet haben (etwa so, wie ihn Fearnley ergötzlich gemalt hat: daß die Leinwand unter

Turners Pinsel einfach selbst zu leuchten anfing); in jedem Fall ist er hier, seit 1835, der Maler aufs äußerste getriebener koloristischer und luministischer Plötzlichkeiten, der dumpf brodelnden Farben, der zuckenden Beweglichkeit und dramatischen Aufpeitschung jeder Art von subtropischen Wetterlaunen. Von Stimmung ist hier keine Rede, insofern wir unter Stimmung ein romantisches Versenken in nordische Stille und Gefühlsanregung verstehen. Vielmehr schöpft diese spätromantische Szenerie ihr Erregendes aus dem Pathos der Atmosphäre und theatralischer Steigerung der in der Landschaft selber liegenden Wirkungsmöglichkeiten, nicht aus subjektivem Mitschwingen der Seele. Das Hereinziehen wesensfremder Ideenverbindungen „gebildeter Art" und Stimmungselemente von der musikalischen Färbung der Wagneroper geben dieser bürgerlichen historisierenden Spätromantik ihr besonderes Aroma; und es besteht ein ungeheurer Abstand zwischen ihr und der klassischen Ruhe der Arkadenfresken.

Rottmanns Bedeutung für das Vorstellungsleben seiner Zeit zeigt sich darin, daß ihm die ganze Münchner Landschaftsmalerei bis zu Schleichs und Teichleins Anfängen tributpflichtig war; daß er, ohne eigentlich Schüler gehabt zu haben, durch die heroisierte Auffassung der Vedute auf alle wirkte, nicht bloß auf die Italienfahrer wie Bernhard Fries. Auffallend ist, wie Christian Morgenstern, der doch aus Hamburg und Norwegen einen so frischen und biegsamen farbigen Realismus mitbrachte, schon in den dreißiger Jahren von Rottmanns Pathos angesteckt wurde und auf die süddeutsche Seenlandschaft die Elemente des erregenden Stimmungsrausches verpflanzte. Romantische Wildheit und Zerrissenheit der Beleuchtung, flackernd trübes Licht und düstre Bewegung des Himmels, hohe Meeresbrandung und Mondschein, die melancholische Trübe brauner Heideflächen — all dieses Pathetische findet sich in seinen großen Gemälden, die typisch sind für die gewandelte Auffassung der vierziger Jahre. Die reine Natur seiner Frühbilder hat er nie wieder erreicht.

Sympathischer und im Grunde wirkungsvoller berührt in ihren besten



Andreas Achenbach

Stücken das hochfliegende Wesen bei Heinlein und Albert Zimmermann. Heinrich Heinlein (1803—85) wurde unter dem Eindruck der Alpennatur zum Maler. Das bestimmte seine Kunst, die eine Dramatisierung der Alpenlandschaft gibt und in der Sehnsucht nach menschenferner Naturhoheit sich am stärksten mit Rottmann berührt. Beleuchtung, Perspektive, Wolkenbehandlung, auch der mehr kühle, an Drebers Staubigkeit erinnernde Ton seiner guten Bilder erwecken den Eindruck einer gesteigerten Pracht und Sonntäglichkeit, ja recht eigentlich des schöpferischen Schwungs der Natur, selbst im kleinen Motiv. Gegenüber der Münchner Stimmungsmalerei ist ihm nicht die Luft das Wesentliche, sondern die Erdform, die vom Phänomen der Atmosphäre umspielt wird. A. Albert Zimmermann (1808—88) dagegen folgte mehr den Spuren Kochs in freier Erfindung von Idealландschaften mit antikischer Staffage, die von Genelli

herstammt: in beiden, in der heroischen Verwertung der italienischen Motive und in der Zeichnung der Figuren erinnert er an Preller, dem er aber zeitlich voranging. Daneben übte Zimmermann eine realistische Landschaftsart ohne alles Stimmungspathos, die, merkwürdig tonschön und wirklichkeitstreu, fast schon auf Toni Stadler voranweist. Darin ist er meist originaler und malerisch wertvoller, während seine Kompositionen leicht zur Dekorationsart der späteren Münchner neigen mit zu absichtsvoller Schönheit in Farbe und Haltung.

Neben den späteren Architekturmalern vom Schlage der Bayer und Ainmiller spürt man den Einfluß Rottmanns dann ganz unmittelbar bei F. Bamberger (1814—73), der schon zu der Gruppe der Exotiker und Vermittler fremder Sehenswürdigkeiten überleitet. Seine spanischen Reisen brachten ihm sein Spezialfach, worin er sich mit theatralischer Farbigkeit erging, nachdem er Rottmann sein Räuspern abgeguckt hatte. Dieses Abkonterfeien südländischer Gegenden seit den vierziger Jahren führte die Maler ganz von selbst zu hohler Effektsucherei; sie übersteigerten die dem Deutschen nun einmal nicht auszurottende Sucht nach der schönen Fremde, die sie ihm durch farbige Schminke und bengalische Witzchen besonders lecker zubereiteten. Sie malten ebensosehr, als wenn sie von überseeischen Verkehrsvereinen angestellt wären, und dem Publiko zu Gefallen, als aus eigenem Drang: aber da es unmöglich war, immer wieder denselben Hochglanz der Gefühle in sich zu erzeugen, so mußte wohl oder übel bei den ewigen Wiederholungen aus Selbstprostitution und erlogener Begeisterung ein ganz übler Atelierkitsch entstehen. Doch bildete sich das erst richtig nach der Jahrhundertmitte aus.

Exotisches

Biedermeierliche Sehnsucht begehrte im Guckkasten der Kunst den Zauber immer fernerer Länder zu verspüren und schwelgte orgiastisch in der zungen=

brecherischen Aussprache von Namen, die am schönsten waren, wenn man an ihrem Dasein überhaupt zu zweifeln anfing. August Graf von Platen-Hallermünde hat diesen Exotentick in die poetische Mode gebracht; es scheint, noch vor Freiligrath und dessen „Janitscharenmusik der Sprache", wovon man wenigstens des Löwen Wüstenritt und den neumondhaften Mohrenfürsten aus alten Lesebüchern noch ganz gut in Erinnerung hat, während von dem armen Platen fast nichts übriggeblieben ist als Heines giftige und amüsante Attacke gegen ihn, in den italienischen Reisebildern. Und doch, neben der brummelhaften Erscheinung des Fürsten Pückler und seinen Stüden in weltmännischer Eleganz, Spleen und fabelhaften Reiseerinnerungen der „Briefe eines Verstorbenen" (von 1830/31): was könnte uns schneller in jene leicht angetrottelte Atmosphäre versetzen, wo man sich am Fernliegendsten besoff, um den Kater des Nächstliegenden heftiger denn je zu erleiden — als Platensche Klingelverse wie etwa der „Harmosan":

„Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron,
Es plündert Mosleminenhand das schätzereiche Ktesiphon;
Schon langt am Oxus Omar an nach manchem durchgekämpften Tag,
Wo Chosrus Enkel Jesdegerd auf Leichen eine Leiche lag."

Himmel, was muß der Mann in der Geschichte bewandert gewesen sein! denkt sich dabei der harmlose Leser; mehr kann aber auch der Gewiegteste nicht herausbuchstabieren.

In der Malerei war die Sache nicht so einfach: da mußte man wenigstens die Strapazen endloser Reisen auf sich nehmen und wirklich an den Orten gewesen sein, mit deren Abbildung man einer bildungsdurstigen Gemeinde imponieren wollte.

Die erste naive Andeutung, wohin dieses führen könne, gab C. G. Carus, der von sich berichtet, daß er 1826 nach Schilderungen Thienemanns die Südwestspitze Islands mit Vulkanen, Walfischen und sonstigem Zubehör gemalt habe. Dann folgte wohl gegen 1830 der Dichter A. Kopisch 1799—1855), Entdecker und Maler der blauen Grotte, mit phänome-

nalen Bildchen, die das Stärkste des späteren Rottmann mit einem Feuerwerk von orientalisch prasselnden Farben noch überboten. Rottmann selber aber bildet noch heute den bekanntesten weithin ragenden Typus der exotischen Prunkmalerei und „Phänomenographie“, die aus möglichst entlegener Fremde die Sensation holt: blutrote Sonnenuntergänge, Gewitter und Sturm, Sonnenglut über ungeheuren Ländermassen, fremdartige Pflanzen und Bergformen, wo das Staunen über den blitzblauen Himmel und der Schauder vor ungewöhnlichen Naturerscheinungen mit hineingemalt wird.

Es gibt eine Anzahl von Malern, die solchergestalt ihr Ideal in Übersee suchten: der ganz internationale Aquarellist Karl Werner, Thomas Ender (1793–1875), der mit einer österreichischen Expedition nach Brasilien fuhr; und natürlich eine ganze Reihe von Berlinern, von denen der glänzendste und berühmteste Ed. Hildebrandt (1818–68) war. Dieser hatte Isabey die funkelnde Brillanz der Farben abgesehen und war mit seiner überwältigenden Technik vor allem auch im Aquarell ganz und gar auf die Wiedergabe alles Außerordentlichen eingestellt. Seine Vorliebe für Lichtphänomene weist direkt auf Turner. Zahllose Reisen lehrten ihn so ziemlich die Erde zwischen den beiden Polen kennen, besonders die 1862–64 um die Erde unternommene. Hildebrandt ist der gewaltige Blender dieser geographischen Spätromantik, die aus den zwanziger Jahren erwuchs; und daß er gerade aus Berlin kommen mußte, ist kein Witz, sondern eine gleichsam naturgeschichtliche Fügung: denn die Öde der märkischen Landschaft (für uns längst erfüllt von tiefen Reizen und Geheimnissen der Natur) mußte damals die Sehnsucht nach den fernsten Zaubern der Erde gebären. Und so gab sich Hildebrandt ganz an die wilde Jagd nach immer drastischeren Phänomen in immer glühenderen und unerhörteren Farben und verprasselte selbst wie ein Feuerwerk vor seinem letzten vergeblichen Versuch, das Blau des Äquatorialmeeres wiederzugeben. Darüber starb er: ein Sinnbild des überhitzten Naturalismus, in den die Romantik umgeschlagen



Eugen Napoleon Neureuther



war, und der im Aufspüren undarstellbarer Wunder sich nicht ersättigen konnte; Wahnsinn des Wetteifers mit der Natur, der ja schon von Turner ad absurdum geführt war, dem größeren Vorgänger Hildebrandts.

Die Münchner Stimmungslandschaft

Intensiver als bei den Pathetikern drückte sich in der Münchner Landschaftsgruppe der vierziger Jahre das richtungsbestimmende Verhältnis der Menschen zur Spätromantik aus. C. D. Friedrich erreichte seine Stimmungen lediglich mit raumbildender Linie und koloristischen Nüancen; mit der Spätromantik setzte das Bestreben ein, Elemente des Malerischen zur Darstellung der Romantik zu verwerten, wuchtige Massengegensätze und erregte Farben. Aber während Rottmann und die Düsseldorfer damit immer das Pathos zeichnerischen Aufbaues verbanden, suchten sich die Münchner davon zu lösen und verlegten das Romantische ganz in die malerische Stimmungskraft der Atmosphäre. Notwendigerweise ließen sie dann auch das Interessante im Motiv fallen und suchten das Wesen der Landschaft in den Reizen anspruchsloserer Ebenen, in denen sich Wettererscheinungen ungehindert auswirken.

Man kann die Münchner Stimmungsmalerei mit demselben Recht auch von der Seite ihres Naturalismus aus betrachten. Beide Elemente durchdrangen sich in ihr unlöslich, und es ist charakteristisch, daß sie ihren maßgebenden Anstoß von Meistern aus Barbizon wie Daubigny und Dupré erhielt, die keineswegs als reine Naturalisten anzusehen sind; wie andrerseits über der ganzen Entwicklung zur flüssigen Breite der Geist Constables schwebte. Diese Maler standen inmitten der Strömungen der Zeit, konnten sich aber nicht zum konsequenten Naturalismus entschließen. Sie konnten es wohl im tieferen Sinne so wenig wie Blechen, weil sie deutsch blieben und ihr romantisches Empfinden nicht abstreifen durften. Daß sie aus einer soliden Schule der Anschauung herkamen und in allen

Stücken die Natur als Führerin beibehielten — auch wenn sie regelmäßig aus der Erinnerung im Atelier und nicht vor der Natur malten — das macht ihren bleibenden Wert aus und läßt sie, wenigstens in ihrer guten Zeit, als vollgültige Vertreter deutscher Kunst anerkennen. Gefährlich blieb aber das Atelierrezept immer, und die wenigsten sind von dem Manierismus späterer Selbstwiederholungen frei geblieben, wenn das Regulativ des Naturstudiums ausblieb und die Verführung zur Sentimentalität durch wachsenden Erfolg und Aufträge an sie herantrat. Dies ist aber überhaupt die Kehrseite der Kunststadt, daß die Besten, wenn sie nicht beizeiten sich zurückgezogen, zum Produzieren für den Markt, zum Plagiat an sich selber genötigt wurden.

Vielleicht kann man Adolf Lier (1826—82) seiner größeren Naturnähe wegen einen Vorrang vor dem mächtigeren Schleich einräumen. Er kam erst 1850 zur Malerei und ist demgemäß der Vertreter einer späteren Generation, aber der Realismus seines Lehrers Albert Zimmermann schlug aufs beste bei ihm an, und die stille feine Schwermut seiner Landschaften läßt keinen Zweifel darüber bestehen, daß er zu den Stimmungsmalern gehört. Keiner hat den herbstlichen Reiz des oberbayrischen Landes mit solcher Treue gegeben; nicht die Schönheit des Motivs, aber die Eindringlichkeit der Tages- und Jahresstimmung macht seine Bilder zu Dokumenten deutscher Empfindung mit dem zarten Einschlag von Romantik, der bei Dupré, seinem Lehrer und Freunde, viel oberflächlicher, grobschlächtiger und darum weniger überzeugend wirkt. In seinen Landschaften ging Joh. Fr. Voltz (1817—86), von Troyon zur Tiermalerei geführt, über Lier in der Reinheit der Naturbeobachtung noch hinaus, so daß seine höchst qualitätvollen Bilder eine Überleitung zum deutschen Impressionismus darstellen, an innerem Gehalt diesem freilich ebenso überlegen wie die von Lier. Der in öffentlichen Sammlungen kaum zu erringende Einblick in den Zusammenhang dieser Münchner Gruppen wurde erst eigentlich ermöglicht durch die ausgezeichnete Ausstellung „Münchner



Theodor Grosse

Maler unter Ludwig I." in der Münchner Galerie Heinemann, im Sommer 1921, in der von den meisten Künstlern viel wichtigere und wertvollere Stücke aus privater Verborgenheit auftauchten als die Öffentlichkeit hatte ahnen lassen. Albert Zimmermanns Bedeutung für den späteren Realismus offenbarte sich hier ebenso wie die überraschenden Qualitäten in Zieglers, Zwengauers, Neureuthers u. a. Werken.

Die stärkste, richtunggebende Begabung war die von Ed. Schleich (1812—74). Seine Frühzeit stand mit komponierten Stimmungslandschaften unter der Einwirkung von Rottmann, mehr wohl Chr. Morgensterns; die Freiheit seines breit malerischen Stils errang Schleich aber erst in den vierziger Jahren durch Bekanntschaft mit Rubens' Landschaften und den Meistern von Barbizon, vor allem Marilhat, Daubigny und wohl auch Rousseau. Damit stellte er ebenso das Beispiel dieser Entwick-

lung auf wie mit seinen Werken das der Münchner Stimmungslandschaft: das elegisch Wolkige in breit gelagerter Hochebene mit mächtiger Luftbewegung, von rubenshaftem Pathos erfüllt, das eine spätromantische Tonigkeit von vorherrschendem Braun und Blau variiert. Sein Beispiel wirkte maßgebend auf die ganze Schule, von der D. Langko (1819—96), J. G. Steffan (1815—1905) und A. Zwengauer (1810—84) als die frühesten und persönlichsten hervorgehoben seien. Zwengauer prägte den Typus am reinsten in seinen Anfängen, ein glänzender Nachfolger Morgensterns, der das schöne Licht eines flimmernden Sommermittags, selige Ruhe und Klarheit der Luft, die stille Weite des Raums in guten, klar abgesetzten Farben malte. Aus diesem feinen Gefühl für Raum und Abendluft entwickelte er später, da man ihn 1853 zum Konservator von Schleißheim gemacht hatte, verleitet durch das ihm besonders gelegene Motiv des endlosen Dachauer Mooses, jenes stereotype Schwermutsbild des gelben Abends über dem Moor, das den Kunsthandel als leicht gehende Marke mehr entzückt als den Freund seiner Kunst.

Endlich noch eine besonders reizvolle Note: das dunkeltonige Rembrandthafte, von August Seidel (1820—1904) ausgebildet, bezeichnenderweise in relativer Einsamkeit und jedenfalls so abseitig von der Heerstraße der Berühmten, daß ihn erst ganz vor kurzem Uhde-Bernays in seinen „Münchner Landschaftern" als völlig Verschollenen entdecken mußte. Wie Schleich und viele andere, ging er von Rottmann aus, bis ihm Anfang der vierziger Jahre Constable den Blick für das Einfache groß geballter Massen öffnete. Wohl noch vor Schleich fand er seine Synthese in einer sehr einfachen, sehr dunkel gehaltenen und pastos gemalten Landschaft, deren brauner Gesamtton und düstre Romantik auf Rembrandt zurückweist, vorwärts aber auf Stäbli, den viel Späteren. Er war nächst Lier wohl der natürlichste, am wenigsten von Theatereinflüssen Berührte; reiner jedenfalls als Anton Teichlein (1820—79), bei dem schöne braune und grüne Tonmassen einen massiv behandelten Vordergrund aufbauen:

schwer zu entscheiden, ob er diese lastende Schwere des Malerischen nur von Seidel überkam. Auch die Landschaften von Spitzweg und Neureuther schließen sich hier an. Beide geben, als ausgesprochene Maler des Genre, in ihren gelegentlichen Landschaften durchaus Atelierkunst; am ausgesprochensten K. Spitzweg (1808—95), der eigentlich erst im Alter zur Landschaft kam und darin eine sehr verfeinerte Romantik pflegte; eine Stimmungskunst, die Naturbeobachtung auf dem Umweg über die pittoreske Phantasie des Meisters zu flockig behandelten Köstlichkeiten des Helldunkels verarbeitete. Die Landschaften Eugen Neureuthers (1806—86) stehen ihm ganz nahe; der Aufbau des Raumes durch Anordnung verschiedener Raumschichten hinter einander, rein malerisch geschieden durch Tonstufen von Dunst und Luft, wirkt durch malerische Qualitäten noch anregender als Spitzweg. Diese lockere Luftmalerei wird dazu von einem Schimmer des Geheimnisvollen verklärt, der das Sonnenlicht wie ein Zauberwesen behandelt; eine köstliche Synthese von Romantik und Naturbeobachtung.

Idealistische Landschaft

Eine so überragende Erscheinung wie der alte Koch mußte mit ihrem mächtigen Stilempfinden weit stärkere Wirkung ausüben als auf seine bloße Nachbarschaft. Starben auch seine besten Schüler in den verhängnisvollen Jahren um 1820 fast alle dahin, so kam seine Zeit wieder, als man sich auf den echten Idealismus besann und Bedürfnis nach der Phantasielandschaft verspürte. Dieses Bedürfnis konnte die malerische Stimmungslandschaft so wenig befriedigen wie das romantisierte Landschaftsporträt Rottmanns und der Düsseldorfer. Der unwiderstehliche Zug zum Naturalistischen, zur malerischen Erscheinungsform in der ganzen Kunst des 19. Jahrhunderts blieb allerdings auch hier so mächtig, daß die große Linie und Härte Kochs sich erweichen mußte. Dieser Zwang der optischen Konvention, dem einzelnen Künstler kaum bewußt, brachte in

Prellers Stil etwas Unsicheres und Schwankendes hinein; bei Dreber und Olivier, feiner organisierten Naturen, verwandelte er das Heroische in den musikalischen Stimmungsklang des Idylls. Wie tief dieses Bedürfnis nach Rhythmus und freier Improvisation aber im deutschen Empfinden lag, beweist nicht nur das lange und erfolgreiche Wirken Drebers, Prellers und einiger Nachzügler wie Heinrich Gärtner (1828–1909), sondern mehr noch vielleicht die blühende Erneuerung, die der Stil in Böcklin und Feuerbach fand, und das phantasievolle Wiederaufleben der romantischen Idylle in der Gegenwart.

J. A. Koch hat selber noch auf Preller gewirkt. Bei anderen wie August Lucas (1803–63), der 1830/31 in Italien weilte, war der Eindruck Karl Fohrs weit stärker: seine Gemälde und besonders seine schönen Zeichnungen aus den dreißiger Jahren beweisen, daß Lucas eine Brücke von Fohrs romantischem Realismus zu Prellers Spätromantik bildete. Sein Raumgefühl besaß nicht die Größe des Vorgängers; aber das idealistische Komponieren der Landschaft aus italienischen Motiven rückt ihn doch in unmittelbare Nähe Prellers.

Die interessanteste Erscheinung bildet in diesem Kreis zweifellos Fr. Preller (1804–78), weil bei ihm Neigung und Schicksal in einen wunderlichen Zwiespalt gerieten. Von Haus aus war er ganz und gar kein Klassizist, sondern eine realistische Begabung mit dem Sinn für das nordisch Erregte der Natur wie Schirmer oder Achenbach. Wäre er zufällig nach Düsseldorf oder zu Rottmann gekommen, so hätte er sich zu einem reinen Spätromantiker entwickelt. Das beweisen die zahlreichen Bilder aus seiner mittleren Zeit, nachdem ihm Reisen nach Rügen (1837) und Norwegen (1840) den schlummernden Sinn für das Herbe der nordischen Natur geweckt hatten. Bis 1855 hat er dergestalt das Wildromantische in seinen Gemälden gepflegt, das ihn den Düsseldorfern ganz nahe brachte; ja in seinen weit frischeren und wertvolleren kleinen Studien überwog die unmittelbare Naturanschauung so sehr, daß man ihn damit

faßt zu den „Rein-Malerischen" und zu einem glücklichen Fortsetzer Dahls rechnen könnte. Die Umwandlung des malerisch gegebenen Naturalismus ins „Pittoreske" und Düstere seiner großen Gemälde entsprach dann lediglich der künstlerischen Zeitmode.

Aber Preller war in Weimar aufgewachsen und hatte seine frühe Ausbildung dort unter den Augen Goethes erhalten, der das vielversprechende Talent mit seinen Ratschlägen begleitete und überwachte, ihn auf Lorrain und klassische Vorbilder wies und ihm vor allem seine italienische Reise vorschrieb. Die sollte ihm seine immer wieder durchbrechende Neigung zum Nordisch-Charaktervollen abgewöhnen, die dem alten Klassizistenfreund höchst unangenehm in die Augen stach, und ihn reif werden lassen für das, was man in der Weimarer Kunstsphäre „griechische Anmut" nannte. Hören wir ihn darüber selber zu Eckermann sprechen: „Ich bin gewiß, daß Preller einst das Ernste, Großartige, vielleicht auch das Wilde ganz vortrefflich gelingen wird. Ob er aber im Heitern, Anmutigen und Lieblichen gleich glücklich sein wird, ist eine andere Frage, und deshalb habe ich ihm den Claude Lorrain ganz besonders ans Herz gelegt, damit er sich durch Studium dasjenige aneigne, was vielleicht nicht in der eigentlichen Richtung seines Naturells liegt". Wir wären heute unehrerbietig genug zu fragen: mit welchem Rechte man eigentlich einem Künstler eine ihm fremde Neigung aufzwingen dürfe. Zum Glück fand Preller in Rom (1828—31) wenigstens einen so markigen Lehrer wie den alten Koch, der mit ihm selber in der Campagna Studien trieb und ihm das große Geheimnis der Linie und der Vereinfachung erschloß. So hätte Preller sein echter Nachfolger in der heroischen Landschaft werden können, wenn ihm nicht seine ganz aufs Malerische und Charakterisierende ausgehende Natur entgegengestanden wäre. Seine Sache war nun einmal nicht die große Linie, sondern die malerische Bewegung der Spätromantik, und bei erster Gelegenheit, bei der Berührung mit dem nordischen Meer, fiel er notwendigerweise in sein ursprüngliches Empfinden zurück.

Nun sind freilich seine Odysseelandschaften da, und gerade die haben ihn berühmt gemacht: die ersten 1832—34 für Härtel in Leipzig gemalt, noch unter der unmittelbaren Einwirkung Roms; und dann, durch seine Frau veranlaßt (was man sich wohl zu merken hat), 1856—58 die Entwürfe zum zweiten Cyklus, den der Großherzog von Weimar daraufhin für sein neuerbautes Museum bestellte (ausgeführt 1860—68). Allein, was ist klassisch an diesem Cyklus, der sich einer größeren Popularität erfreut als die entsprechenden viel wertvolleren Fresken von Rottmann? Ganz und gar nicht die Form; sondern nur die inhaltliche Ideenverbindung, die dem Gebildeten sogleich die Erinnerung an seine Homerstunden in der Sekunda erweckt. Form und Empfindung sind spätromantisch und entsprechen der gleichzeitig entstandenen Folge biblischer Landschaften von Schirmer. Das gleiche Gefühl des Abenteuerlich-Fernen, des phantastisch Gesteigerten lebt in diesen südlichen Küstenlandschaften. Zu Kochs heroischer Strenge verhalten sie sich ähnlich wie die Düsseldorfer Spätromantik zu der ursprünglichen Größe von Runge und Cornelius: aus der Empfindung ist Empfindsamkeit, aus der heroischen Dramatik die Schaubühne mit ihren effektvollen Theaterrequisiten geworden. Prellers Gestalten sind Koloratursänger, die nicht bloß mit der wiegenden Wellenlinie ihrer Glieder singen, sondern denen man unmittelbar einen Wagnerischen Text von den Lippen ablesen möchte. Diese Figuren sind freilich auch sein Schwächstes, weil er ihre stereotypen Gesten von Genelli borgen mußte; was bei diesem ursprüngliche Genialität war, erstarrte bei Preller zum Theater.

Das eigentliche Geheimnis seines Versagens lag in Prellers malerischer Begabung: es fehlte ihm das Raumgefühl, das in Kochs gewaltigem Liniengerüst lebt. Weil er malerische Mittel nicht anwenden konnte und notwendigerweise seine Bühne auf lineare Wirkung stellen mußte, tritt etwas Unbestimmtes und Ratloses im Raumbau hervor. Was übrig bleibt, ist eine einschmeichelnde Musik von romantisch Wogendem in den aufgetürmten Massen der Kulissen und das feine Staubgrau des Kolorits.



Friedrich Preller

Aber diese Tugenden wirken sich viel lebendiger und gehaltvoller aus bei Heinrich Franz-Dreber (1822—75). Der trug keine zwiespältige Seele im Busen: angeboren war ihm der musikalische Rhythmus und die traumschöne Phantastik seiner Idyllen. In frühem Alter (vierzehnjährig) genoß er in Dresden den Unterricht Ludwig Richters: und

was dieser hausbackene Illustrator umsonst ersehnt hatte, fiel Drebers beflügeltem Genius von selber zu. Hinter Richters Einfluß stand etwas Höheres, von ihm selber Angebetetes: die reine Linie und klingende Farbe Karl Fohrs. Drebers Jugend stand unter seinem Stern; von ihm kam in seine Zeichnungen das Gefühl für das Feinste der Linie, für die große Form und den rhythmischen Bau der Landschaft und für die Geologie ihres Bodens. Er gehörte innerlich ganz diesem Kreise wahrhafter Idealisten an. Darum konnte er nun auch in allmählicher Wandlung seinen Stil zu malerischer Weichheit und seine angeborene Neigung zur süßen Gelöstheit der Elegie in freien Kompositionen entfalten. Aus diesen Landschaften voll arkadischer Güte und Weltfremdheit spricht die Seele eines Dichters in der Gebundenheit des musikalischen Rhythmus. Die sanfte Staubigkeit und Süße lichter Tönungen, bei Preller an klassizistische Attitüde gebunden, findet hier eine vollkommene und endgültige Motivierung im Idyll. Damit leitet Dreber zu dem Böcklin der fünfziger Jahre über, der ihm in dieser glücklichsten Zeit seines Schaffens unvergleichlich viel Wertvolleres verdankt als seinem Lehrer Schirmer.

Mit der Verflachung, die sich gern an schulmäßig auftretendes Wesen hängt, äußert sich die idyllische Landschaftsneigung der Wiener in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Ihre arkadische Landschaft entstammte dem 18. Jahrhundert; aber sie setzte sich weit ins Biedermeier hinein fort, mit jener Gabe flotten und gefälligen Abrundens, das den Wienern seit je sehr leicht fiel und einen unangenehmen Beigeschmack enthält. Der Führer und Lehrer der Richtung war M. v. Molitor (1759—1812), eine Aufzählung ihrer Namen genügt: J. Moeßner, F. Rechberger, L. Schönberger, J. J. Schindler, J. N. Schödlberger, die alle, um 1775 geboren und um 1845 gestorben, eine einheitliche Masse bildeten. Einzig der Ungar C. Markó (1790—1861) ragte als Persönlichkeit über sie hinaus, weil ihm die römische Landschaft (1832) zum wahren künstlerischen Erlebnis wurde, das dem Poussinhaften seiner Natur zum Durchbruch

verhalf. Seine Bilder, voll edler Weite und Idyllenanmut, führen das Arkadische des 18. Jahrhunderts mit malerisch realistischen Mitteln weiter, nicht ohne Verwandtschaft mit Preller.

Eine ganz reine Natur war endlich Ferdinand v. Olivier (1785 bis 1841), der noch in seiner Spätzeit zu einem völligen Wandel des Stiles kam. Ursprünglich Führer der nazarenischen Romantik in Wien, fand er bei seiner Übersiedlung nach München den Anschluß an die eben einsetzende Bewegung des Malerischen. Es war 1830, da jener Naturalismus der jungen Talente in Chr. Morgenstern u. a. sich offenbarte. Bei Olivier löste sich in dem neuen Empfinden die plastische Härte seiner bisherigen Malerei: die wenigen Bilder, vor allem aber die kostbaren Zeichnungen aus seinem letzten Jahrzehnt setzen alles Raumempfinden ins Musikalische einer weich verschwebenden Seligkeit um. Am ehesten sind seine heiteren Erfindungen, die sich an kein Naturvorbild mehr halten und mit ihrer zeitlosen Staffage, ihren sehnsüchtigen Fernen ins Land der Romantik führen, mit der Eurhythmie und musikalischen Idealität Drebers zu vergleichen, dem sie zeitlich weit vorangehen. Wie Olivier der Früheste und Besonnenste gewesen war unter den Pfadsuchern deutscher Formbestimmtheit, so schritt er auch in der Beseelung der Landschaft mit musikalischem Gehalt allen anderen voran. Seine Tätigkeit in diesem Jahrzehnt, diese wundervollste Auswirkung eines Dichtergemüts, vollzog sich so sehr im Verborgenen, daß ein Zeitgenosse wie Pecht von Oliviers Tätigkeit in München nichts weiter zu melden wußte, als was er selbst erlebte: daß Olivier ein unendlich langweiliger Dozent der Kunstgeschichte an der Akademie gewesen sei. Wir wollen ihm das gerne glauben und möchten Pecht sogar sein furchtbares Zeitungsdeutsch verzeihen, wenn er nur auch seinerseits als Maler gutgetan und den Spruch beherzigt hätte, dessen positiven Teil Olivier sein Leben lang so rein und vollkommen erfüllt hat: Bilde, Künstler, rede nicht.



Moritz von Schwind

Waldhorntöne der Romantik



Bei den süddeutschen Poeten von der Art Spitzwegs, Schwinds und Steinles hat die späte Romantik den beglückendsten und am stärksten als deutsch empfundenen Ausdruck gefunden. Hier singen und klingen die verführerischen Stimmen aus Eichendorffs Taugenichts und Mörikes Stuttgarter Hutzelmännlein, hier rauschen die Zauberbrunnen deutscher Sagen und Märchen, und die Mondscheinpracht verträumter Städtchen und Schlösser schmeichelt sich mit betörender Süße in unser Herz. Und weil das alles uns so leicht ins Blut geht und die liebsten Geister unsrer Kindheit weckt, sind wir geneigt, das Beste von deutscher Romantik in diesen Bildern zu suchen, zu denen wir auf Schritt und Tritt den Kommentar in den Versen Heines, Eichendorffs, Lenaus, Mörikes, in den Weisen Schuberts und Schumanns vernehmen können. Das macht, hier spricht die weichere Sinnlichkeit und kindliche Anmut des Südens zu unserem Gemüt. Keine norddeutsche Schwermut bedrückt das Herz, der immer rege Frohsinn eines südlicheren Stammes reicht uns den gefüllten Becher der Freude und läßt uns teilnehmen an seinem Optimismus, der Wolken und Stürme nur als Vorbereitung um so strahlenderer Sonne kennt.

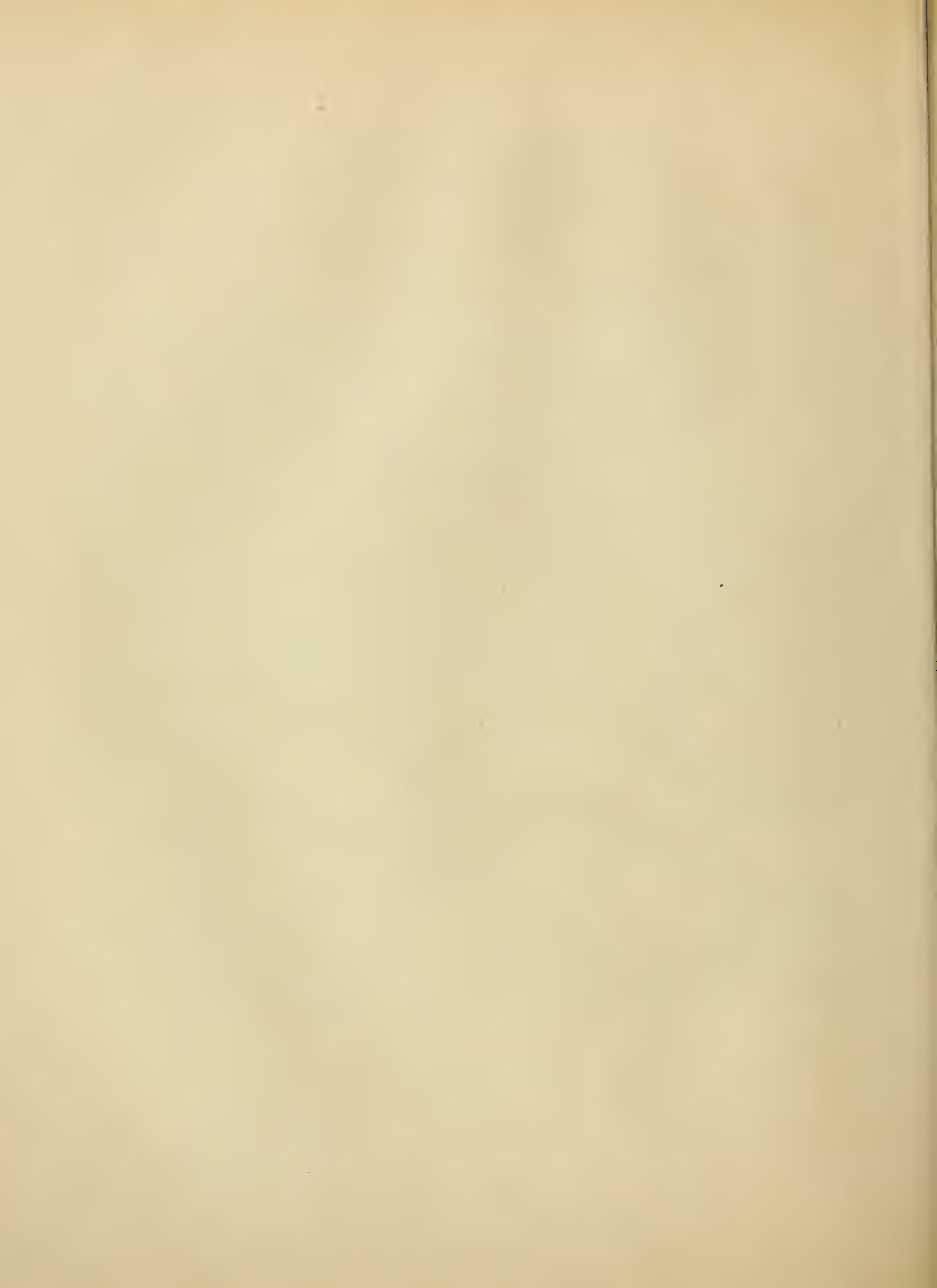
Daneben macht sich zunächst die bürgerlich brave Unterströmung dieser Stimmung noch wenig bemerklich. Wir werden sie aber nicht übersehen

können: der Optimismus ist hier niemals phantastisch, am wenigsten mystisch, er bleibt hängen an der Oberfläche einer verständig und ordentlich vom lieben Gott eingerichteten Welt. Dieses Paradies hat keine Tiefen wie die norddeutsche Schwermut, weil seine Dichter leichteren Gemüts sind. Die Unbeschwertheit des seiner Sünden ledigen Katholiken bildet seine Voraussetzung: für das, was jenseits ihrer hellen Tagesgefilde wartet, lassen sie den lieben Gott sorgen. Sie sind Poeten, und das im eigentlichsten Sinne des Wortes: die blaue Blume der Romantik suchen sie nicht mit tiefbohrenden Formproblemen, sondern an dem silbernen Quell der Dichtung. Sie plaudern auf die natürlichste und entzückendste Art und lassen uns darüber ganz vergessen, nach der Herkunft ihrer Romantik zu fragen. Die aber ist, das muß nun schließlich eingestanden werden, eine rein inhaltliche und kennt Fragen der Gestaltung nur in dem Sinne, daß der reibungsloseste Weg gesucht wird, ihre liebenswürdigen Märchen anschaulich zu erzählen. Nicht Runge und nicht C. D. Friedrich, nicht einmal Olivier und Fohr sind ihre Nächstverwandten, sondern die Genre- und Historienmaler.

So ist es: die Kunst der Schwind und Neureuther ist eine sublimierte Genremalerei. Ein Genre, das uns sehr viel wertvollere Inhalte übermittelt als die ganze lange Reihe von Bürkel bis zu Knaus und Grützner, das aber für die Geschichte der deutschen Form nicht mehr und nichts wesentlich anderes bedeutet. Schwinds und Steinles Formensprache ist ein gemäßigtes Nazarenertum, Spitzweg gehört in die Entstehungsgeschichte des Münchner Helldunkels, Neureuther und Steinbrück entstammen der neudürerischen Arabeskenkunst der Düsseldorfer. Ihre Volkstümlichkeit ruht ganz in ihrem Stofflichen und der leichten Verständlichkeit des Vortrages; ihr bleibender Wert in der Wahrhaftigkeit und Idealität ihres Wollens. Sie haben unsere Vorstellung mit unschätzbaren Bildern bereichert und die anschaulichste Formel für die Poesie unsrer Märchen und Sagen, unsrer alten Städtchen und Bauten gefunden; ihre Kunst ist ein vollendeter Aus-



Adolf Schrödter



druck unsrer volkstümlichen Auffassung vom Bildhaften. Bereichert im Sinne der Formschöpfung haben sie die deutsche Kunst nicht, und mit der tiefeinschneidenden Wirkung Runges oder Kochs verglichen, sind sie keine Romantiker, sondern Epigonen.

Es ist die süddeutsche Prägung dieser Geistesverfassung, der sie zum Wort verhalfen. Der schwerblütige Norddeutsche ging auf das Unendlichkeitsgefühl des Menschen zurück und suchte die Mystik der Weltzusammenhänge in ein Symbol zu fassen, das Gottesnatur und Menschentum in Eins begriff: das war der Sinn in Runges „Tageszeiten“. Die Süddeutschen kannten nicht die Qualen dieses Schöpfungsprozesses: sie nahmen das Romantische wörtlich, katholisch und unphilosophisch und gaben eine Interpretation der deutschen Vergangenheit, ganz wie die spätromantischen Dichter, die Arnim und Eichendorff. Darin berührten sie sich mit der Deutung des Biedermeiertums, das in allem Dargestellten die Oberfläche, den Inhalt an Stelle des Symbols suchte. Sie konnten und mußten darum populär werden so gewiß, wie Runge und Friedrich niemals volkstümlich geworden sind. Es war die letzte Zuflucht, welche die Romantik vor dem andrängenden Materialismus fand: denn in ihrer Heimat, in Norddeutschland, war sie längst zur reaktionären Waffe der Politik erstarrt und allen Geistigen verhaßt geworden. In dem katholischen und darum poetischer und vollblütiger gesinnten Süddeutschland erlebte sie dafür lange nach ihrem geistigen Verfall eine Nachblüte, die um die schöne Schale des Stoffes den mystischen Kern verloren gab.

Zwei Fürsten waren Repräsentanten dieses Rollenwechsels, und auch das charakterisiert das autokratische Wesen des Zeitgeistes. Ludwig I. verstand es, seiner Hauptstadt und seinem Land die Kunst aufzuzwingen, weil er selber, mit süddeutschem Schönheitssinn begabt, wiewohl eigentlich nicht kunstverständig, einen echten Enthusiasten des Schönen darstellte. Was er mit barocker Despotenenergie geschaffen hat, war durchaus nicht einwandfrei; aber es legte den Grund zu dem Rufe Münchens als Kunststadt und

zog damit Künstler, Mäcene und Kunsthandel herbei. Der andere, Friedrich Wilhelm IV., vermochte nie und in keiner Hinsicht fördernd zu wirken; nicht etwa, weil er fünfzehn Jahre später den Thron bestieg — Ludwig hatte schon als zwanzigjähriger Kronprinz seine Kunstpflege begonnen — sondern weil er als unfruchtbare pseudo-romantische Natur in allen Dingen nachhinkte und es mit seltener Konsequenz verstanden hat, selbst in der Kunst reaktionär zu sein. Er berief Cornelius nach Berlin in dem Augenblick, da dieser endgültig abgewirtschaftet hatte, berief Schelling, als der nur noch eine tote und leere Hülse war, und seine große Staatsaktion war die Wiederherstellung des Kölner Domes: eine Narrenposse von abgründiger Kunstfeindlichkeit.

Daß M. v. Schwind (1804—71) Wiener von Geblüt war und immer geblieben ist, bezeugt die Heiterkeit seiner Phantasie und die musikalische Süße seines Linienflusses, an der man die echten Wiener wie Krafft, Danhauser, Scheffer von Leonhardshof erkennt. Sein Glück aber war, daß er nicht lange in der Heimat blieb, sondern 1828 nach München kam und seit 1847 sich dort für immer heimisch machte. Die verwandte Gemütsart der Münchner fügte seinem Wesen die Freude am romantischen Cyklus, an der Arabeske und der weit ausgesponnenen Geschichte hinzu und stärkte seinen Hang und seine Neigung zu Holzschnittstil und biedermeierlicher Sinnbildlichkeit.

Leider gesellte sich schon früh ein drittes Element zu dieser erfreulichen Grundlage, indem seine Schulung durch Cornelius ihn mit der raffaelischen Schönheitslinie beschenkte. Nur in seinen frühesten Sachen zeigt Schwind die Unschuld der Empfindung auch in der Form, die an Pforr und Olivier gebildet scheint. Sein Leben lang aber mußte er beständig mit dem falschen Ideal einer konventionellen „Schönheit" paktieren, um seine gar nicht raffaelischen Erfindungen einzukleiden; weshalb auch seine Historienbilder wenig mehr als das abgebrauchte Rezept der Schule zeigen und längst nicht mehr genießbar sind.



Moritz von Schwind

Aber in seinen Märchenzyklen, in vielen Illustrationen und Holzschnitten, vor allem in seinen kleinen Mythen- und Reisebildern wurde diese Schönheitslinie zum Träger eines ganz nordischen Lebenswillens gemacht. Deutsch ist hier das betörend Innige der Empfindung, die überzeugende Glaubhaftigkeit romantischer Erzählung: der Stoff siegt über die Form. Und man kann nicht einmal sagen, daß es ein Pyrrhussieg gewesen sei. Denn das Inhaltliche, das Märchen findet seine Deutung in der Linie, der alten

deutschen Ausdrucksform, und geht dadurch über die Anekdote zum Gefühlsmäßigen eines musikalischen Rhythmus hinaus. Ein kurzes Beispiel: wie romantische Stimmung der Abenddämmerung im Schweben seiner Elfen atmet, ohne malerische Töne, rein durch die unaussprechliche Süße gleitender Linien. Raffaelische Form wird zum deutschen Ausdrucksornament, zur Arabeske des Gefühls wie bei Runge und Rethel.

Also auch Schwinds thematische Romantik bediente sich, wie der Klassizismus Carstens', des alten südländischen Körperideals. Aber ihr Endziel war weniger gewichtig: das Lied „von des Lebens Überfluß" und vom Glauben ans Diesseits zu singen; das katholisch optimistische Sichneigen vor dem Göttlichen, das sich als lebenbejahend, als Sieg des Guten und Edlen offenbart. Und weil dieser Kunst jede subjektive und spirituelle Jenseitigkeit fehlte, durfte sie sich am Ende auch mit halbem Recht auf den Sensualismus italienischer Formensprache stützen.

Seine Naturauffassung und Naturbildung kam aber ganz vom Holzschnitt der Altdeutschen und in zweiter Linie von Koch und Schnorrs Jugendzeichnungen her. Schwind vereinfachte nur ihr sorgfältiges Detail, wie er alle Linien verallgemeinerte und auf konventionelle Typen brachte. Das stellt seine Kunst neben die der Steinle und Führich und setzt sie dem Biedermeier-Realismus des anderen großen Wieners, Waldmüller, ein für allemal entgegen. Nur aus solchen Gegensätzen der Form — die letzten Endes solche der Gesinnung waren — erklärt sich seine heftige und witzreiche Abneigung gegen das Genre und den Historienrealismus derer um Piloty (das Wort von den „gemalten Unglücksfällen" stammt von ihm). Katholische Weltanschauung, klassizistische Linie und romantische Empfindung: das alles war in ihm innerlich zu einer so festen Einheit gefügt, daß sie ihn allen Spätromantikern überlegen machte; nicht nur dem Naturtheater Rottmanns, dem sentimentalen Historiengenre der Düsseldorfer und dem Gefühlstremolo der Wiener Bürgeranekdote, sondern auch Spitzweg: denn dessen malerische Form lag in stetem Streit mit seiner Fabulierlust und

ließ bei ihm keine einheitliche Wirkung aufkommen. Man greift nicht zu hoch, wenn man Schwind neben Rethel als den stärksten Repräsentanten der deutschen Kunst zwischen Runge und Marées nennt.

Seine unbeschränkte Empfänglichkeit für alles Naturgewachsene bescherte ihm schließlich auch die Naivität seiner Gegenwartsbildchen, in denen sich die Welt der Jahrhundertmitte in der reizendsten Objektivität spiegelt, und wo er nicht nur zu geschmackvoller Farbe, sondern sogar zu Ansätzen von Lichtmalerei gelangte. Doch lag das Malerische nicht eigentlich in seinem Sinn: der gab sich vielmehr in der Herzlichkeit der Empfindung, woraus diese anmutigen Sächelchen entstanden sind. Die frische Beobachtung in den Bildnissen seiner Tochter, in der „Morgenstunde", dem „Besuch" und so manchen Waldbildern war ihm nur ein Mittel neben anderen, weshalb er auch hier stets die Dinge zu konventioneller Einfachheit zurückführte.

Ed. Steinle (1810—86) stand ihm, ebenso wie der nur im Religiösen tätige Führich, durch seine Wiener Herkunft und den nazarenischen Klang der Romantik nahe. Auch seine Bildung unter Veit in Frankfurt und sein höchstverehrtes Muster Fra Angelico wirkten in gleicher Richtung auf die gesättigte Fülle der Phantasie. Er war noch ausschließlicher als jene beiden Repräsentant der Wiener Sinnlichkeit: seine Linie klingt nicht nur musikalisch, sondern mit dem Unterton der Erotik. Durch individuellere Zeichnung und ein wahrhaft leuchtendes Kolorit erhebt sich die Liebenswürdigkeit seiner Frauen und Kinder bis zum Verführerischen. Nur seine Phantasie, und darum auch sein Gebiet, war beschränkter als das von Schwind. Neben dessen grenzenloser Erfindungslust bedeutete die Romantik bei Steinle nur einen Nebentrieb; seine Kunst war wesentlich historisch-religiös eingestellt, und seine Charakterfiguren und Illustrationen sind ja auch später als seine zahlreichen Heiligenfresken entstanden. Es waren besonders Illustrationen zu Märchen wie Schneeweißchen und Rosenrot, zu Brentanos und Shakespeares Werken, die in dem eleganten Fluß der Linien,

in anschmiegsamen Kompositionen wie eine märchenstille und verträumte Musik den Text begleiten. Doch war ihm die Gabe der lebensgroßen Figuren gegeben, worin er über Schwind hinausging (der nur das kleine Format wirklich ausfüllte). Seine Gemälde mit Einzelgestalten wie der Türmer, Loreley, Adam und Eva sind von romantischer Sehnsuchtsstimmung durchtränkt und leuchten verlockend in ihrer Märchenfarbe: die keine malerische, sondern durchaus Lokalfarbe ist; in diesem Format, bei starker Linienrhythmik das selbstverständlich Gegebene. Nur so vermochte seine Linie das Märchenhafte und zauberisch Entzückte jener betörenden Gestalten überzeugend zu umschreiben.

Ein Echo, das nur ein getreues Echo blieb, fand Steinle in dem später geborenen Leopold Bode (1831—1906). Aber ein Düsseldorfer, Ed. Steinbrück (1803—82), kam selbständigen Weges zu einer verwandten Romantik, zu dem Märchenidyll seiner Kinder und Elfen. Im Historienbild hilflos, gelang ihm nur die Beschränkung auf die eine Spezialität, zwar nicht frei von der korrekten Glätte des Düsseldorfertums, aber mit einem glücklichen Einschlag von Naivität und gefälligerem Kolorit in seinen reizenden Elfengeschöpfen; wofür „Marie bei den Elfen“ von 1840 typisch ist. Mit kräftigerem Naturgefühl packte der Däne L. Frölich (1820—1908) das gleiche Thema an. In Dresden, wo er von Bendemann und L. Richter (1842—46) gleichmäßig in Obhut genommen wurde, gelang ihm jene Verbindung nordisch-dämonischen Spuks von Andersenscher Art mit plastischer Naturwahrheit, die in seinem „Nixenfang“ frappiert; wahrscheinlich seinem besten Werk, da er sich später auf Kinderillustrationen zurückzog, die das Kindische des Richterschen Stils ein wenig vermännlichen.

In dem Münchner Eugen Neureuther (1806—86) fand eine Seite von Schwindschem Wesen üppig wuchernde Nachfolge. Er kultivierte die spätromantische Arabesken-Randzeichnung, die von Dürer wie von Runge gleichermaßen stammte; dem Inhalt nach eine Düsseldorfisch gefärbte Illu-



Eduard von Steinle

stration von Goetheschen Gedichten, Schnaderhüpfln, Zeitereignissen und tausend Wichtigkeiten. Das cyklische Häufen vieler Szenen auf einem Blatt oder einer Tafel war der Zeit Lieblingsform, das arabeskenhafte Zusammenbinden inhaltlich verknüpfter Kompositionen ein recht deutscher Zug, dessen Fabulierlust weither aus dem Mittelalter leuchtet. Keinem ging dieses romantische Verflechten leichter von der Hand als Neureuther mit der lokalen Urwüchsigkeit seines Münchnerischen Atelierwitzes; um so weniger lagen ihm tragische Gegenstände. Seine Form kam, ganz wie bei Schwind, von den Nazarenern her (nicht umsonst hatte er an den Cornelianischen Fresken mitgearbeitet); in den Porträtzeichnungen fand er sich anfangs sogar sehr nahe bei Kaulbach, wo er die biedermeierliche Ehrbarkeit einer ganz strengen und spitzigen Unbedingtheit entfaltete. Dafür arbeitete er sich später zu dem Gegenpol malerisch freier Landschaftsgemälde in der Sphäre Spitzwegs hindurch: zu den vielen Erstaunlichkeiten und Kontrasten deutscher Kunst gehört auch dieses Neben- oder Nacheinander absoluter Plastizität und schwelgerischer Tonmalerei.

Denn K. Spitzweg (1808–85) ist der Gegensatz zu Schwind. Im Thematischen bleibt seine Bühne auf den Flötenton des Idylls gestellt; gegenüber der immer quirlenden Handlungsfülle Schwinds beharrt er im gemütlich Zuständlichen. Und das drückte sich auch in dem Gegensatz seiner malerischen zu Schwinds linearer Formulierung aus. Schon in seinen frühesten Arbeiten aus den dreißiger Jahren erschien er als Naturalist. Und diesen Genrenaturalismus entwickelte er nun folgerichtig mehr und mehr zu einer Palettenkultur, die ihre Kosmetik aus der Malerei der Diaz, Isabey, Delacroix bezog und am Schluß der langen Entwicklung fast ganz auf die Anekdote verzichten, ja im Landschaftlichen gar ohne Staffage auszukommen lernte. Sein Verhältnis zur Natur war deshalb nicht weniger mittelbar als das von Schwind, obwohl er nicht „stilisierte“: nie hat Spitzweg vor der Natur gemalt; und daß zumal seine späteren Bilder etwas Lebendig-Augenblickhaftes haben, liegt an dem Reiz der pittoresken

Beleuchtung und dem gut beobachteten Detail. Er stand aber letzten Endes dem Rein-Malerischen ebenso fern wie den Realisten, weil er die Natur und sein kunstvoll durchgebildetes Helldunkel nur zur Ausstattung seiner zierlichen Marionettenbühne benutzte.

Dies ist der Grund, warum Spitzweg im großen Zusammenhang nicht der malerischen Entwicklung zugerechnet werden muß, sondern den Spätromantikern: sein Wesen war belastet mit einer ähnlichen Problematik wie das von Blechen. Nur erfaßte er den springenden Punkt viel zu spät; erst nach seiner Pariser Reise 1851 ging ihm der ungeheure Vorsprung der französischen Malkultur auf. Darum gelang es ihm nicht mehr, sein Künstlerisches rein herauszuschälen, und er verspürte noch weniger als Menzel den Zwang des vom Genie Besessenen, den Kampf um die Form auf Tod und Leben auszufechten. Das Münchner Klima um die lustigen Maler der „Stubenvoll-Gesellschaft" war auch gar nicht dazu angetan, obwohl man Spitzweg seine Isolierung vom Cliquenwesen und sein Bemühen um einen selbständigen Ausweg hoch anrechnen muß. Uhde-Bernays hat das in seiner Monographie des Meisters vortrefflich auseinandergesetzt. Aber, geht man von der prachtvollen Geschlossenheit Schwinds aus, so wird es offenbar, worin dessen künstlerischer Vorrang besteht: es ist die Überlegenheit der Linie über die Farbe, sobald es sich um die Romantik des Stoffes dreht. In diesem Sinne muß man den großen Aufwand bedauern, den Spitzweg mit seinem Anschluß an Diaz und Isabey vertan hat. Sein Können war nicht etwa zu gering, um in dem Wetteifer um gute Malerei zu bestehen: im Gegenteil, es ist zu gepflegt, ja zu raffiniert für die simple Gegenständlichkeit seiner Stoffe; es lenkt ab vom Wesentlichen, das bei Spitzweg nicht in der Malerei liegt. Wasmann und Blechen konnten um 1830 noch dem absoluten Naturalismus anhängen, weil sie nichts als ein Stück Natur dazu brauchten: Spitzweg war durch seine Theaterphantasie ein für allemal dafür verloren. Er malte Schauspieler eines braven Kleinbürgerdaseins, Pastoren, Ständchen, Sonderlinge und komische Situ-

ationen aller Art, mit einer Fülle von Beobachtung und Erfindung, von Humor und altväterischem Gefühl, die wahrhaft liebenswert ist; die ihn zu dem Romantiker des Biedermeier schlechthin und im besten Sinne macht, und deren Anziehendes geradezu mit in der Ungewißheit liegt, wie weit man ihn mit dem Gefühlsleben seiner kleinen Welt identifizieren darf. Nur daß er mit seinem ganzen Herzen zunächst und vor allem an der unwahrscheinlichen Poesie alter Städtchen, Basteien, Waldwinkel und Landschaften hing, in denen wir immerhin die Kerntruppen seiner Romantik erkennen dürfen; so daß auch nach Abzug der Marionetten eine Bühne bleibt, welche die Pathetik der menschenleeren Räume Rottmanns zur Waldhornstimmung Eichendorffscher Lyrik dämpft, die aber immer auch für sich mehr vom Märchen als von der Wirklichkeit besitzt.

Spitzweg sah nicht den malerischen Fleck an sich wie Diaz: sondern durch den Fleck hindurch sah er immer diese seine Bühne. Ist die Szene leer, so glaubt man die Schauspieler nur abgetreten. Die Phantasie humorvoller Anekdoten und die malerische Technik reden dauernd aneinander vorbei. Wie überraschend fällt uns die Kraft und Einfachheit seiner Zeichnungen zu den Fliegenden Blättern auf (deren Mitarbeiter er seit ihrer Gründung 1844 war): in ihnen übertraf er alle Mitarbeiter, Schwind nicht ausgenommen, durch das Schlagende der Situation, durch die Wahrheit seiner Linie. Und warum? Weil hier kein malerischer Ehrgeiz zwischen seinem Stoff und dessen direkter Aussage stand; weil er hier Wirklichkeiten der Bühne und des Lebens zeichnete. Sein malerisches Feingefühl war unvergleichlich entwickelter als bei Rottmann, Preller, Achenbach und vollends den anderen Spätromantikern, weshalb er uns um so viel höher steht als sie; und dennoch beweist auch sein Beispiel, daß in dieser Spätromantik sich bedeutsamer Inhalt und Malkultur nicht vertrugen. Ein Delacroix, der das alles und noch mehr vereinen konnte, war nur einmal und nur in Frankreich möglich, und selbst Corot war ja nur um seiner Beschränkung willen so groß und weil ihm der malerische Duft um die Dinge unver-

gleichlich höher stand als sämtliche Idyllen. Wollte der Deutsche diese Verfeinerungen der Pariser Ateliers in die Heimat verpflanzen, so mußte er auf seine Romantik verzichten: das haben uns die Leibl, Thoma, Eysen und selbst Scholderer gelehrt. Der triumphierende Beweis dafür ist, daß über allen Bildern Spitzwegs an malerischer Kraft jenes „Frauenbad bei Dieppe" hervorragt, das er und Schleich gemeinsam nach Isabey kopiert haben.



Moritz von Schwind



Carl Spitzweg

Genrebild





Unter den Holländern des 17. Jahrhunderts waren Schilderungen aus dem Volks- und Gesellschaftsleben üppig im Schwunge gewesen; ihre Nachfolger in der Politik und Gesellschaftskultur, die Engländer, entwickelten ihrerseits seit dem 18. Jahrhundert und besonders seit Anfang des neunzehnten die soziologische Bildmalerei. Und von den Engländern übernahmen es die Deutschen, als die Biedermeierkultur sie dazu reif gemacht hatte. Ein deutsches Genre gibt es nicht vor 1815: so unverbrüchlich ist dessen Blüte mit dem Vorwiegen der bürgerlichen Gesinnung im Volksleben verknüpft.

Einen besonderen Stil konnte es seinem Charakter nach nicht entwickeln: es bildete nur den volkstümlichsten Niederschlag der realistischen, malerischen und spätromantischen Formen, in denen wir die Entfaltung der Kunst zwischen 1815 und 1850 sich vollziehen sahen. Naturgemäß überwog das realistische Element, das unentbehrlich war, wenn man Szenen aus dem Leben der Gegenwart darstellen wollte. Weil die Münchner diesem schlichten Leben ihrer Umgebung am nächsten standen, nahm auch ihr Genre die Gestalt des Volksmäßig-Echten und tüchtig Biederen an und blieb koloristisch; der weicheren Sinn-

lichkeit der Wiener und ihren noblen Passionen entsprach eine schmeichelnde Malerei vom Leben der wohlhabenderen Kreise; und endlich erklärt sich das kostümierte Ritter- und Räuberwesen der Düsseldorfer aus der hochgestochenen Unnatur ihrer ganzen Rheinromantik. Hier, in Düsseldorf, offenbarte sich unverhüllt der enge Zusammenhang mit der Historienmalerei, der das Genre als eine billige Volksausgabe der historischen Spektakelstücke entlarvt: was für die Gebildeten der Genuß an den staunenswerten Geschichten aus alten Zeiten war, mit dem Stolz auf ihr eignes reichhaltiges Wissen um die dargestellten Dinge, das war für die breite Masse das Entzücken an dem „wie aus dem Leben gerissenen" Alltagsvorgang.

Es zeigte sich in der ungeheuren Verbreitung der Genremalerei und ihrer Beliebtheit die Herrschaft der Demokratie in der Kunst und der endgültige Sinn des Biedermeiers. Der Bürger fragte wenig nach Formproblemen, er wollte stofflich unterhalten sein. Darum muß man die Malerei seit 1815 in zwei Teile sondern: in die künstlerischen Fragen und in die inhaltlichen Rubriken, nach denen die Zeitgenossen, und darunter fielen zumeist auch die Maler selbst, sie beurteilten. Es ist zwar nicht möglich, den Standpunkt der Qualität hier auszuschalten und nun etwa die Produktion nach ihren Inhalten zu beschreiben, wie es zeitweise sogar in der Kunstwissenschaft üblich war: dazu überwog doch, wenigstens in diesen Jahrzehnten, der künstlerische Wert noch den thematischen. Aber die Unterschiede zwischen den zwanziger und vierziger Jahren waren schon erheblich, und wenn man Bürkel etwa noch beinahe den gleichen Rang wie Quaglio oder Kobell einräumen kann, ja auch Hasenclever und Schrödter sich noch in den vierziger Jahren einigermaßen zu behaupten wußten, so sank doch später selbst mit den berühmtesten Vertretern wie Knaus und Grützner das Ganze auf ein Niveau, das seine Unterkunft bei der ernsthaften Kunstgeschichte in Frage stellt.

So viel Stoffkreise, so viel Arten von Genre gab es. Ihre Entwicklung vollzog sich wesentlich an drei Orten: in München entstand aus dem Realismus

des Biedermeiers heraus das volkstümliche Bauern- und Kleinbürgergenre, aus dessen anfänglichem sittenbildlichen Ernst sich rasch das humoristische und das idealisierende Volksstück entwickelten. Aus ganz anderen Voraussetzungen bildete sich in Düsseldorf zu gleicher Zeit, Ende der zwanziger Jahre, das rührselige Historiengenre, stets mit heroischem Beigeschmack, und etwas später das humoristische Charakterstück mit dem Weinzapfen im Wappen. Wien endlich kultivierte das sentimentale Rührstück des besseren Bürgertums, das auch in die Dachkammern und zu den Dörflern sich hinabbemühte.

Eine bemerkenswerte Erscheinung ist es, daß die realistische Dorfgeschichte in der Novellistik später einsetzte als in der Malerei; was abermals deren führende Stellung zu bekräftigen scheint. In der Schweiz fanden sich zwar schon Vorläufer im 18. Jahrhundert: Pestalozzis vortreffliche „Lienhard und Gertrud" (1781) und Bräkers „Armer Mann im Tokenburg" (1787). Aber die eigentliche Bewegung setzte mit dem gewaltigen Auftakt Jeremias Gotthelfs doch erst Ende der achtzehnhundertdreißiger Jahre ein, tendenziös, wie häufig auch das Sittenbild dieser Jahre, aber mit unvergleichlicher dichterischer Kraft und einem volksmäßigen Naturalismus, der sein Werk turmhoch über die ganze Genremalerei erhebt. Auch Gottfried Keller hat seinen Vorläufer an Kraft und homerischer Anschaulichkeit nicht überboten: für die Biedermeierzeit bedeutete Gotthelf aber schlechthin den einen Höhepunkt, dem die verfeinerte Städterpoesie Stifters entsprach. Gleichzeitig meldete sich auch in Immermanns „Münchhausen" (1838/39) die leicht düsseldorfisch gefärbte Antithese des gesunden Bauerntums und der zerfallenden Adelskultur, zugleich ein Stück Antithese von Stadt und Land, die bald darauf in Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten in die grellere Beleuchtung des Überbewußten, des sentimental Philosophierenden gerückt wurde. Erst bei Auerbach, einem Talent von absteigender Linie, finden sich Vergleichsmomente mit der Genremalerei und ihrer überheblichen Betrachtungsweise; und gar für den Humor erst bei den großen bürgerlichen Prosaikern von 1860: Gottfried Keller, Wilhelm Raabe und Fritz Reuter. Die

Malerei ging also zwar voran in dem Versuch, das Leben ihrer Zeit als eine Wirklichkeit und mit den Mitteln der Wirklichkeitskunst darzustellen: aber eine künstlerische Lösung fand dies Bemühen doch erst in der späteren Literatur. Kein Wunder, da die Sprache dem Menschen als das Instrument gegeben ist, Begebnisse äußerer und innerer Art zu schildern, und die bildende Kunst beim Versuche, mit ihr zu wetteifern, um so mehr scheitern muß, je dringlicher ihr Bemühen sich in die Sphäre des Literarischen, der begrifflichen Zusammenhänge und der zeitlichen Aufeinanderfolge einbohrt und das simultane Gesichtsbild verläßt.

In diesem Sinne noch ein Wort über den sogenannten Humor in der Malerei. Auf Jean Paul ging sowohl die mehr den Romantikern gelegene Ironie als die resignierende Überlegenheit des mitfühlenden Betrachters zurück, Humor im eigentlichen Sinne, der mit dem späteren realistischen Roman der Keller, Raabe usw. untrennbar verknüpft war, seinen großen Vertreter aber schon in dem „biedermeierlichen" Dickens besaß. Als literarische Form und Weltanschauung haben beide in der Malerei nichts zu suchen, außer sofern sie Illustration wird. Daß sie mit dem Wesen der darstellenden Kunst nichts gemein haben, und daß alle dergleichen Anmutungen nur Lehnvorstellungen aus der Welt der Dichtung sind, darf man sich vor jedem derartigen Bilde klarmachen. Schrödters Don Quixote wirkt nur auf den wirklich humoristisch, der den tiefsinnigen Geist des Cervantes kennt; und um die Ironie seiner „Trauernden Lohgerber" zu genießen, gehört schon zweierlei: das Wissen um die witzige Anspielung auf die „weggeschwommenen Felle" (was allein die Unterschrift vermitteln kann), sodann aber auch um die Tatsache, daß hiermit die „Trauernden Juden" von Bendemann, die ein Jahr vorher entstanden waren, verulkt werden sollten. So mündet der Humor der bekannten „Mohrenwäsche" von Karl Begas auch beinahe in unfreiwillige Ironie ein, da die sinnreiche Paraphrase des Sprichwortes von der Unmöglichkeit, einen Mohren weiß zu waschen, durch das kindliche Verfahren mit Seife und Schwamm mehr

lächerlich als humoristisch aufgenommen werden kann. Das ist ja auch das Anstößige an manchen allzu pointierten Frühwerken von Spitzweg, wie dem „Maitre Corbeau", daß etwa die Rabenähnlichkeit des Magisters durch ihre Absichtlichkeit verstimmt. Und so weiter bis hinab zu den Ausgeburten eines Schiebergeschmackes, den Salontirolern und alkoholisierten Mönchen aus der Gründerzeit. Wirklich humoristische Form in der bildenden Kunst bedeutet nur die Karikatur, weil diese eine optisch wirkende Spannung zwischen Anspruch und Erfüllung setzt und darum ausschließlich graphische oder plastische Mittel verlangt. Satirische Absicht braucht ihr nicht zugrunde zu liegen. Wie fern aber die Biedermeierzeit von dieser wirklichen Gestaltung des Humors wenigstens in Deutschland entfernt war, beweist die Stümperhaftigkeit ihrer Karikaturen. Bis zu Oberländer, Busch und Wilke war der Weg noch recht weit.

Münchner Volksgenre

Als vertraute Kenner der Volksseele hätten die Münchner schon von selbst darauf kommen müssen, den Holländern im Sittenbild zu folgen, auch wenn sich das nicht durch den Lauf der Entwicklung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ganz von selber ergeben hätte. In der Tat sind die führenden Persönlichkeiten am Beginn aus der Schule der Holländer gekommen: Wilhelm Kobell wie Wagenbauer, Peter Heß und Bürkel. Die enge Berührung mit den volkstümlichen Gewohnheiten der Münchner im Bierkeller, in den Waldwirtschaften des Isartals und den Dörfern rund um die Hauptstadt bis in die Alpentäler hinein tat dann das ihrige; so daß man bei Kobell schon 1810, bei der fulminanten Gelegenheit des ersten Oktoberfestes, den Münchnerischen Lokalton im Triumph heraufsteigen sah und Kobells weitere Entwicklung dann nur noch Szenen von wenigen Figuren herauszugreifen brauchte, um mit seinem treuherzigen Völkchen fertig zu sein. Doch verhalten sich seine Gestalten, zu Fuß, zu

Roß, mit Wagen oder Jagdhund noch zu passiv und steifleinen, um damit mehr als Anregungen des Volkstümlichen für die Nachkommenden zu geben. Und so stand es auch um Wagenbauers beschauliche Rinder und Bauern; doch machte er wohl Bürkel und Altmann Mut, einmal stärker ins volle Menschenleben hineinzugreifen, und damit setzte dann in der Mitte der zwanziger Jahre das eigentliche Volksgenre ein.

Karl Altmann (1800—1861) ist von dem fruchtbareren Bürkel an Popularität wohl von Anfang an überholt worden. Aber es ist fraglich, ob ihm nicht eher als jenem der Ruhm der ersten Initiative gebührte. Seine Jahrmarktszene im Gebirgsdorf von 1827 zeigt ihn auf einer reiferen Stufe als Bürkel, im Anekdotischen fortgeschrittener und mit dem Einschlag von Scherzhaftigkeit der Szenen, die Bürkel nur mit einiger Zurückhaltung verwebte, und der seine volle Schwungkraft erst zehn Jahre später bei Enhuber entfaltete. Heinrich Bürkel (1802—69) wird allerdings seine führende Stellung wohl mit Recht behalten: mit kluger Vorsicht legte er sich nie auf ein enges Spezialgebiet fest und verstand sogar das italienische Volkstreiben mit derselben Treue im Detail zu behandeln wie das oberbayrische. Dieses blieb ihm allerdings stets das liebste und nächstliegende, und man braucht gar nicht seinen Sinn für den derben Humor der Bauern und Fuhrknechte — Erbteil seiner Pfälzer Abstammung — heranzuziehen, um in seiner Welt etwas von dem Besten zu finden, das das Münchner Biedermeiertum bieten konnte. Er reicht auch oft an den im ganzen wohl stärkeren Peter Heß heran, weil seine Beobachtungsgabe in ähnlichen Kreisen blieb und sich fast bis zum Virtuosenhaften steigern konnte. Er fand auch bald, wie seine Vorgänger Heß und Wagenbauer, das Gleichgewicht zwischen Landschaft und Figürlichem heraus, auf das in diesem Zusammenhang so viel ankommt und das ihn nie über den Rahmen des echten Realismus hinausgehen ließ. So fällt er auch mit seinem Erzählerwitz, seiner Freude an der lustigen Situation nicht auf die Nerven und bleibt der leidlichste, weil sachlichste von allen Genremalern.



Johann Peter Hasenclever

Aber isoliert war er keineswegs; vielmehr erschienen außer den Genannten noch Lorenz Quaglio wie die Hamburger Gensler und H. Kauffmann mit ihm auf einer Platform. Jakob Gensler (1808—45), 1828 nach München gekommen, blieb wie der frühe Hermann Kauffmann (1808—89) bei der ersten Gestaltung des Genres, die ohne Zuspitzung auf Pointen einen schlichten Bericht gibt von Menschen und Natur und sie in künstlerische Einheit faßt. Seine südbayrischen und Tiroler Bauern und Schmuggler haben noch den guten Fonds von ehrlichem, etwas hartem Realismus des Zuständlichen; und ebenso die biedermeierlichen Schützen von Lorenz Quaglio (1793—1869) mit ihrer munteren Naivität und nicht ohne koloristische Qualitäten. Ein späterer Nachzügler dieser Bürkel-

art war der Maler des schwäbischen Bauern- und Kleinbürgerlebens R. Seb. Zimmermann (1815—93).

Die dreißiger Jahre brachten dann einen Fortschritt in der Zuspitzung der Handlung. Im Bauernbilde äußerte sich das etwa bei J. B. Kirner (1806—66) und Ed. Meyerheim (1808—79) in einer falschen Idealisierung der Dorfmenschen, wie sie später B. Auerbach in die Literatur einführte: beides nicht zum Vorteil der Kunst. Allerdings hielten sich Kirners Verschönerungen von Schwarzwälder Bauern noch himmelfern von der französischen Kulissenreißerei eines L. Robert: aber er und alle seinesgleiches, zu denen die Frankfurter Engel v. d. Rabenau und Jakob Becker (1810—72) und am Ende auch der kräftigere K. v. Enhuber (1811—67) gehörten, sie betrachten doch die Agronomen nur wie interessante Tiere mit der Überlegenheit des Erwachsenen im zoologischen Garten; und stellten sie jedenfalls niemals beim Mistabladen oder sonstigen dem Bauern wichtigen Handlungen dar, sondern in veredelten Situationen des Sonntags und der literarischen Wohlanständigkeit. Man tut dieser Geistesrichtung beinahe noch Unrecht, wenn man sie mit Optimismus bezeichnet; in Wahrheit ist es mehr Gedankenlosigkeit, welche den eigenen Horizont so gerne bei den anderen Sterblichen wiederfinden möchte.

Zugleich aber wurde in den dreißiger Jahren das Gebiet der ländlichen Trachten und Passionen vertauscht mit denen von Kleinstädten und Philistergärten. Oder vielleicht umgekehrt: weil die Flüggen, Dyck und Spitzweg sich mehr um die wirkliche Biedermeierwelt ihres Städtchens umtaten, gerieten sie ins Anekdotenerzählen. Sie erhielten dabei in der berühmten „Testamentseröffnung" des Engländers Wilkie, welche Ludwig I. ankaufte, ein nicht unbedenkliches Vorbild. Den Einfluß der Engländer auf die gesamte deutsche Malerei der Zeit hat C. Gurlitt wohl etwas zu phantasievoll geschildert: im bürgerlichen Rührstück und sogenannten Humor waren sie zweifellos den Deutschen erheblich voran und überlegen; ob darin ein Verdienst gesehen werden kann, ist eine andere Frage. Wilkie und

seinesgleichen haben auf alle Fälle beschleunigend gewirkt, in München wie in Düsseldorf und Berlin. Fr. Dyck (1809—85) war ein bedächtigerer und am Anfang soliderer Vorgänger von Spitzweg, in der Darstellung spannender Sittenbilder und gut erfundener Innenräume. K. Spitzweg nahm ihnen allen bald den Wind aus den Segeln durch seine Begabung, drollige Charakterfiguren in malerisches Drum und Dran zu setzen; nachdem Hansonn ihn, den Apotheker, 1833 in Bad Peißenberg ganz regelrecht als unbekanntes (auch sich selbst nicht erkennendes) Genie entdeckt hatte. Wir können heute sein Frühwerk bis um 1850, in dem jenes humoristische Genre der armen Poeten, Sonntagsjäger und Schildwachen dominiert, nicht für sein Wesentliches halten; aber er ist nun einmal damit am bekanntesten geworden und gilt auch nicht ohne tiefere Berechtigung schlechthin als ein Genremaler. Daß er auch in seiner reifen Zeit weder ein reiner Maler noch ein vollbürtiger Romantiker war, haben wir bereits erfahren; ganz unangefochten kann er im Grunde nur als „Humorist" bleiben. Daß dieser Humor aber bei ihm wie bei jedem anderen nur in literarischen Gedankengängen zu suchen ist, scheint mir zweifelsfrei. Nicht einmal die passivsten Gestalten sind bei ihm rein gegebene Charaktere, sondern irgendwie überschraubte Verkörperungen von menschlichen Eigenschaften; „und das ist der Humor davon", daß diese Frozzelei immer mit einem Bonmot, einer witzigen Unterschrift, einer Anekdote besser auszudrücken wäre als mit Farben. Die gute Malerei, wo sie vorhanden ist, tut gar nichts dazu; aber fast immer verdirbt der Fliegende-Blätter-Witz die Malerei. Noch einmal: unvergleichlich erheblicher sind Spitzwegs wirkliche Zeichnungen für die Fliegenden Blätter: da liegt das Überzeugende in der schlagenden Charakterisierung des ganzen Menschen und seiner genial erfaßten Situation; da illustriert der Holzschnitt aber auch einen höchst geistreichen Text, dessen Humor auf Spitzwegs überwältigender Menschenkenntnis beruht. Wenn er da Komödianten reden läßt, so spürt man mit einem Schlag die ganze unfreiwillige Komik der Provinzschmiere; seine Bürgergardisten



Carl Spitzweg

anschauen und begreifen, warum der achtundvierziger Rausch im Katzenjammer der Reaktion ersoff, ist eins. Spitzweg wäre der kongeniale Illustrator von Daudets unsterblichem Tartarin geworden. Daß er das Aperçu in das spinnwebzarte Gewebe der Malerei einfangen wollte, machte ihn

allerdings zum populärsten Genremaler. Aber als er erkannte, daß die hohe Malerei keine so verwegenen Götter neben sich dulde — und er hatte die feinste Witterung für ihre Werte bei den Franzosen — da hatte ihm schon der Geist des deutschen Humors den Rückweg zu ihr abgeschnitten.

Düsseldorfer Heroengenre

Ganz anders packten die Düsseldorfer die Sache gleich von Anfang an. Von einer realistischen Vorstufe konnte hier schon gar nicht die Rede sein, weil Schadow mit seiner Schule 1826 auf einen künstlerisch unvorbereiteten Boden einfiel und mit mächtig entwickeltem Organisationstalent die Kunst sogleich in ein Stadium höchster Betriebsamkeit versetzte.

Man kann sich das Überraschende und Neuartige dieser Schadow-Akademie gar nicht groß genug vorstellen. Nicht wegen der überragenden Bedeutung ihrer Lehrer und Schüler, sondern um der Fülle neuer Stofflichkeit willen, mit der sie die fassungslose Menschheit überschüttete. Schadow brachte zwar sogleich von Berlin aus die ganze Menge seiner Schüler mit, die dann binnen wenigen Jahren einen fabelhaft weittönenden Ruf errangen, und fast zu gleicher Zeit schossen auch aus der Akademie selber die Talente pilzartig in die Höhe. Aber das Ganze bedeutete nur eine richtige Treibhauszucht, und was sie alle miteinander so aufregend und bedeutend erscheinen ließ, war die geschlossene Phalanx ihrer Schulzugehörigkeit und die Methodik ihres Vorgehens. Wahrscheinlich hätte es der eine oder andere dieser „Großkopfeten" (man kann sie gar nicht besser als im bayrischen Volksidiom bezeichnen) in anderer Umgebung auch zu etwas Dauerhaftem gebracht: das Gewächshausklima ihrer Schule und die glatte Salonherrlichkeit Düsseldorfs verdarben sie für alles Echte. Dafür gab ihnen der Klüngel die Errungenschaften neuer Stoffe; und das war nun freilich das Zauberwort Sesam, auf dessen Klang sich die Herzen der biedermeierlichen Menschheit mit Enthusiasmus öffneten.

Schadow selber hatte es zwar nicht ganz so gemeint, und er sah die Genremalerei nur mit schlecht verhehltem Mißbehagen an der Wirkungsstätte seiner Historienkunst sich ausbreiten. Aber er hatte nun einmal den Anstoß gegeben, und bei der Fülle der Talente öffneten sich hier binnen wenigen Jahren, Schlag auf Schlag, die Schleusen des populären Kunstgewässers. Es lag Notwendigkeit in dieser Entwicklung, und man kann nur feststellen, wenn auch mit Bedauern über die endlos sich eröffnende Perspektive der Unerfreulichkeiten, daß sich in Düsseldorf wie in München und Wien in den gleichen Jahren, nämlich so um 1827, das literarische Genrebild herauskristallierte. Vollends muß jeder Gedanke an Zufall und anderweitiges Wenn und Aber zerrinnen vor der Naturgewalt, mit der sich in dem bahnbrechenden Karl F. Lessing das Geschick vollzog: wie er als blutjunger Bursch sein Künstlertum gegen den Willen des Vaters und gegen Schadows ihn immerfort zur Historie drängenden Ehrgeiz ebenso die Romantik seiner Landschaften wie das melancholische Genre der Figurenbilder durchsetzte. Im Alter von zwanzig Jahren etwa malte er sein „Trauerndes Königspaar", das dem unklaren Gemütswesen der Spätromantik das erlösende Wort sprach, ihm ein Surrogat von Symbol schenkte und den Reigen dieser gemalten „Katzenjammerpoesie" eröffnete; bezeichnenderweise nicht als freie Erfindung, sondern in engem Anschluß an die Verse von Uhlands „Schloß am Meer":

„Wohl sah ich die Eltern beide
Ohne der Kronen Licht
Im schwarzen Trauerkleide;
Die Jungfrau sah ich nicht."

Das war überhaupt das Kennzeichen des Düsseldorfer Heldengenres, gegenüber der unbedingten Erdwüchsigkeit der Münchner: daß es eine zwiefach abgeleitete Kunst war, in der Form akademisch und im Inhalt Illustration von Gedichten oder Romanen, und sollten es auch die Schauermären vom Schinderhannes sein. Gerade in der Räuberromantik hat

Lessing, und haben ihm nachfolgend die Hildebrandt und Genossen, Erhebliches geleistet und damit dem Drang des Bürgertums zu Sentimentalitäten am unrechten Platze zum Ausdruck verholfen. Im „Büßenden Räuber", dem „Räuber mit seinem Kind" und dergleichen wurde ein Ton von sozialem Mitgefühl angeschlagen, der nicht etwa den Mißbildungen der Gesellschaft auf den Grund ging und die Fratze der Zivilisation enthüllte, wie es Heines revolutionäre Gedichte taten, sondern der den Maßstab des eigenen schwächlichen Fühlens an ganz anders geartete Wesen legte und sie dadurch zu Zerrbildern voll seelischer Unnatur machte. In der Literatur sind die schleimigen Niederschläge dieser Gesinnung mit Fug und Recht verschollen und durch die zeitgemäßere Kolportage der Nic Carter, Courths-Mahler und des Kinos ersetzt: die gemalten Trivialitäten aber hängen unzerstört (nicht unzerstörbar) in öffentlichen oder Privatsammlungen und sind durch mannigfache Reproduktionen ins Volksbewußtsein gedrungen, als ob sie auch außerhalb ihrer Zeit irgendwelche Kunstberechtigung besäßen. Gäbe es Völkerkundemuseen für die Exsudate der europäischen Bürgerseele, so gehörten diese Sachen natürlich dorthinein. Die Kunst als solche geht das alles aber nichts an, da es sich bloß um die literarische Inhaltlichkeit dieser mit wenig Aufwand an Talent gemalten Leinwände handelt. Interessanter sind sie nur bei Lessing aus dem Grunde, weil er bei mäßiger Begabung einen erstaunlichen Instinkt für das Zeitgemäße besaß und darum ebenso in der Landschaft wie im Heldengenre und im politischen Historienbilde als erster auftrat und den Nagel auf den Kopf traf. Von seinen Nacheiferern genügt es aber im großen und ganzen, die Namen und die Titel ihrer Werke zu nennen, um sofort ihre Rubrik und den Geist zu kennen, dessen Kinder sie waren. Ganz besonders bei Th. Hildebrandt (1804—74), der zur Wahl von Theaterszenen durch seine Bekanntschaft mit Devrient gebracht wurde: König Lear um Cordelia trauernd; Faust und Gretchen im Kerker; der Krieger und sein Kind; der sterbende Lear; und sein berühmtestes: die Söhne Eduards im Tower, von 1835: alles

Stoffe von weinerlich apathischem Grundklang. Selbst Schrödter, der „Meister mit dem Pfropfenzieher", zahlte dem großen Tränenwasser der dreißiger Jahre seinen Tribut mit dem Erstlingswerk des „Sterbenden Abts".

Ed. Bendemann (1811—81) bedeutete weniger durch seine positiven Qualitäten etwas als durch die Beharrlichkeit, mit der er, der Liebling Schadows, das idealistische Schönheitsmoment in allen Dingen hochhielt und damit eine Brücke zu den Frankfurter Nazarenern darstellte. Er war auch eigentlich der Historienmaler der Schule; allein an der Art seiner Historien erkennt man den ganz und gar undramatischen Zug und weiß, warum sie notwendigerweise ins Genremäßige fallen mußten. Die stilllebenhafte Lyrik der Düsseldorfer ist in seinen „Trauernden Juden" von 1831 viel reiner ausgeprägt als bei Lessing, wie eine Parodie auf den philosophischen Pessimismus Schopenhauers; und auch seine übrige reiche Produktion verleugnete nie ganz den Zug elegischen Weltschmerzes, der aus Helden passive Stimmungsfiguren macht und mehr von Lenaus Lyrismus hat als von Cornelius oder auch nur Overbeck, von Rethel ganz zu schweigen. Am anmutigsten äußert er sich in „Hirt und Hirtin" von 1840, die einen Höhepunkt allerdings auch in der etwas leeren Süße seiner Ornamentalität und Symmetrie bedeuten.

Bendemanns femininem Linienklang entsprachen die Maler einer ausgesuchten Frauenschönheit, die, zumeist als Gewächs des italienischen Bodens, unsagbar oft gemalt wurde und an Beliebtheit bis zur Gegenwart wenig eingebüßt hat. Das verlockend schöne Weib, in guter Aufmachung, sei's als bloßes Kind aus dem Volke oder noch besser mit wohlklingenden Titulaturen aus allen erdenklichen Mythen, Religionen und Geschichten, mußte ja ein nordisches Publikum entzücken, das sich in der Wirklichkeit nicht mit solchen Annehmlichkeiten verwöhnt sah, und noch unmittelbarer als die Landschaftsbilder des Südens auf seine Sinne wirken. Letzten Endes war das nichts als die Zwillingserscheinung der italienischen Vedute. Wie

es scheint, war der Berliner Karl Wach (1787—1845), der in Paris bei David und Gros eine vorzügliche Technik erlernt hatte und mit seinen äußerst rund modellierten Figuren immer noch einen anziehenden und originellen Eindruck erweckt, besonders in den Zeichnungen — war Wach der erste, der in Italien (1817/18) das Genrebild in Nationaltracht erfand: „Die Velletranerin". Der Spezialist der Gattung wurde A. H. Riedel (1799—1884), der von 1828 bis zu seinem Tode in Rom lebte und das einmal gefundene zugkräftige Motiv der Tarantella-Beauté aus Neapel in Halbfiguren ein halbes Jahrhundert lang wiederholte. Indessen hat Riedel, dank seiner soliden Schulung unter Langer in München und einer tüchtigen Dosis malerischer Gaben, seine Vorzüge: ein üppiges Kolorit, das seine sinnlich erschauten Gestalten mit Licht durchsonnt, durchglüht und eine Art biedermeierlich vorzeitigen Pleinairs darstellt; so daß er die vornehme Kühle der Verwandtes anstrebenden Düsseldorfer überstrahlt, die Leonoren und ähnlichen bedichteten Damen von K. Sohn (1805—67) und J. Hübner (1808—82). Diesen saß das Literarisch-Bedeutsame allzu tief im Blut, als daß sie sich über die angelesene Höhere-Tochter-Poesie zu etwas fleischlicherer Fülle hätten erheben können.

Mit dem Anspruch auf Aktualität trat die Düsseldorfer Rührseligkeit in den vierziger Jahren auf die Bühne, wenn sie Armeleutgeschichten aus der leider vorhandenen Wirklichkeit mit einem sozialen Theater ummantelte, die Proletarisierung der Massen wie ein Kotzebuesches Rührstück behandelte und sie nur als Mittel aufgriff, um die quellende Träne des Spießbürgers platonisch herauszukitzeln. Das war bösartiger als die sanft gepolsterte Tugendlichkeit der Wiener, es war wie ein seelisches Kurpfuschen an der gräßlichen Not der Zeit. Vor allem Karl Hübner (1814—79) pflegte diesen Galanteriesozialismus, und seine Bildertitel, wie „Schlesische Weber", „Jagdrecht", „Pfändung" und dergleichen verraten schon das Wesentliche davon; man kann ihren Tiefstand beinahe ohne Autopsie fühlen. Um die Unvereinbarkeit von Salbaderei eines Ästheten mit der

Weltentragik des echten Dichters, um den Unterschied zwischen diesen Malern und jenem anderen, wirklichen Großen aus Düsseldorf zu empfinden, muß man gegen das Niveau dieser Genrebonbons das ewig glühende Ethos der „Weber" von Heinrich Heine halten:

Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
„Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Götzen, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt,
Und uns wie die Hunde erschießen läßt –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch.
Wir weben, wir weben!"

Selbstverständlich erscheint es bei einer solchen Geistesverfassung, daß Düsseldorf auch den sogenannten Humor im Genrebild erfunden und kultiviert hat, in Verbindung mit der fleißig begossenen Weinlaune des Rhein-

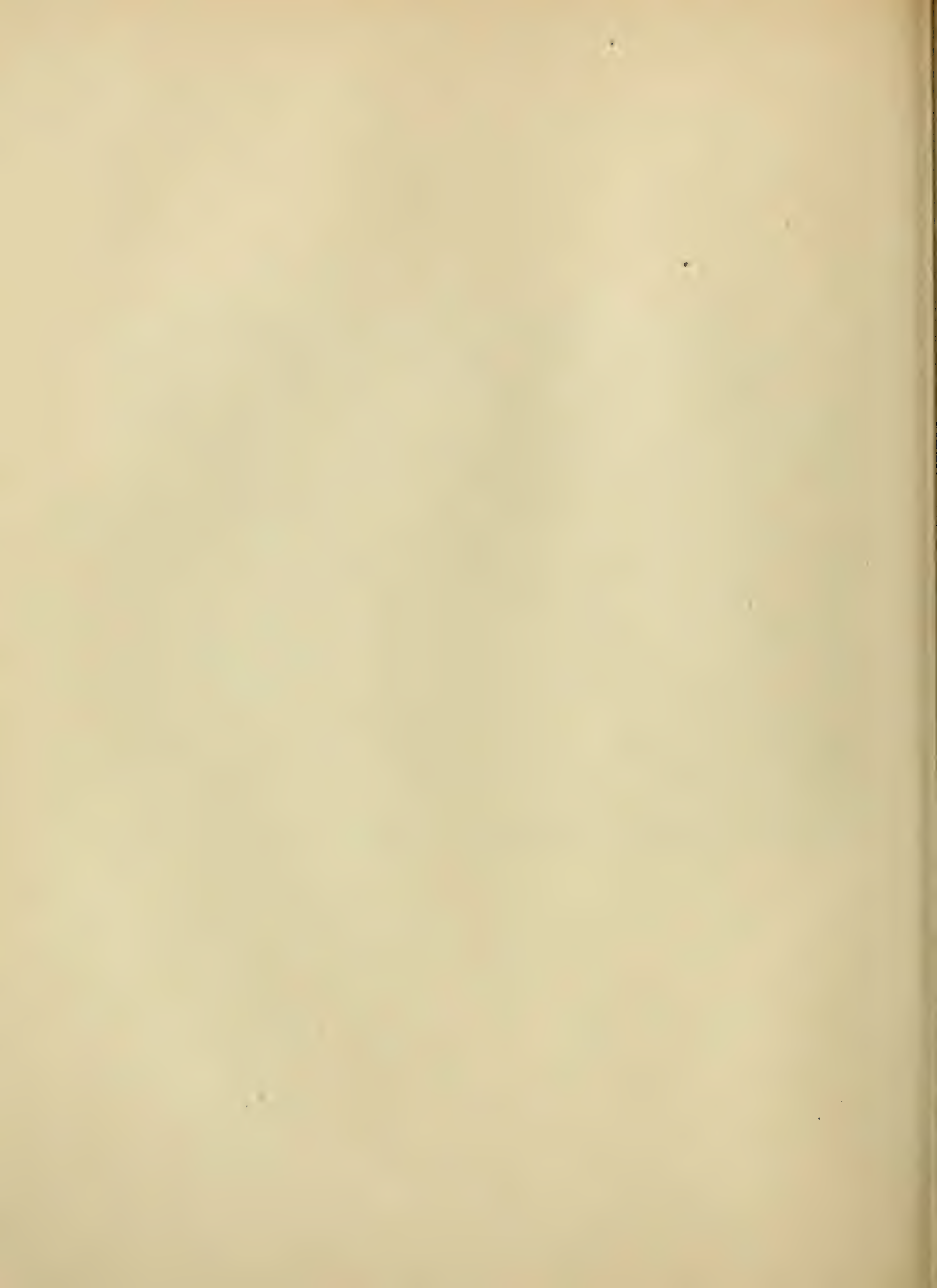


Adolph Schrödter

länders. In Ad. Schrödter (1805—75) konzentrierte sich beides um so leichter, als er aus Berlin zugewandert war. Pflichtschuldigst machte er zunächst vor dem allgewaltigen Schadow und der Historie seine Reverenz; aber der „Sterbende Abt“ fiel ihm recht sauer und blieb sein einziges Melodrama: denn gleich im folgenden Jahre, 1832, wartete er dem entzückten Publikum mit Proben aus den beiden Gebieten auf, die er hinfort wie kein Zweiter beherrschte: Die „Rheinweinprobe“ huldigte dem Genius loci am Faß im Weinkeller und die „Trauernden Lohgerber“ gaben die Antwort des geborenen Humoristen auf Bendemanns allzeit trauernde Juden. Man wird beiden nicht ihr Verdienst als Volltreffer abstreiten können, wenn man sich einmal auf den Standpunkt der Wurstigkeit gegenüber Kunstfragen stellt. Dann ist es nämlich als Erlösung und geistige Tat zu begrüßen, daß ein kecker Bursche daherkam und sich herausnahm, den todernsten Kothurn der akademischen Götter zu verulken. Was gingen einen lebendigen Biedermeier eigentlich die Schmerzen der Juden vor dreitausend Jahren an? Die Felle, die ihnen fortgeschwommen waren, lagerten seit undenklichen Zeiten schon als Morast oder Sand auf dem Grunde des Ozeans; aber die Felle unserer braven Lohgerber, seht, da schwimmen sie leibhaftig den Rhein hinab, und keine Träne lockt sie wieder herbei. Und die schönste Freude ist bekanntlich die Schadenfreude. Damit hatte nun Schrödter an ein höchst reges Volksgefühl appelliert, nicht bloß beim Rheinländer; aber bei dem ganz besonders verfing der Witz des Schabernacks und der tollen Weinlaune. Seien wir nicht sauertöpfisch: diese Bilder, vor allem aber die bunten Aquarelle, Radierungen, Illustrationen und Gebrauchsgraphiken von Schrödter besitzen auf ein unbefangenes Gemüt (das sich jeder auch einmal, und sei's für ein paar Stunden, verschaffen kann) eine unvergleichlich größere Anziehungskraft als die lederne Trübsal und die steinerne Ehrbarkeit der Düsseldorfer, Münchner, Berliner, Pariser und aller Welt Historienbilder, ja als alle folkloristischen und sentimentalen Anekdotenkrämereien der Genremaler. Es ist keine Schande, fröhlich mit



Johann August Krafft



den Fröhlichen zu sein, und ein guter Witz behält seine Güte, selbst wenn er gemalt ist. Nur soll man die eine Bedingung nicht vergessen, daß man es mit literarischem Amüsement zu tun hat, nicht mit Malerei; kaum mit Illustration. Die an reizvollen Details und Einfällen überreichen Arabeskenfolgen Schrödters, die übrigens fast alle gegen das Ende der Epoche, um 1850, entstanden sind, charakterisieren das feuchtfröhliche Draufgängertum immerhin in sympathischerer Gestalt als die entsprechenden Tändeleien einer etwas späteren Weinpoesie von der Art der Roquette und Julius Wolff; und finden ihre literarische Rechtfertigung in den Kneipgesängen und burschikosen Parodien Scheffels in den fünfziger Jahren. Wenn man dazu eine politische Rechtfertigung für notwendig hält, mag man sie allesamt als ein Betäubungsmittel und Ventil für die Verzweiflung über die geistlose Reaktion von 1850 halten. Bei Schrödter brauchte es persönlich ganz sicher keiner Motivierung der Art, denn er besaß von Haus aus als treibendes Motiv Ironie und scharfe Beobachtungsgabe, wenn wir auch seinen zahlreichen Bildern und Illustrationen nach Don Quijote, Münchhausen, Falstaff usw. geringeren Schöpferwert beimessen dürfen — trotz oft trefflicher, öfters übertriebener Charakterdeutung — als den Triumphzügen, Hofstaaten, Träumen vom König Wein, Erdbeerbowlen, gefüllten Flaschen und dergleichen, die er in lustig aquarellierten Folgen seit den vierziger Jahren in die weinfrohe Welt hinausgehen ließ. Hier trifft er den Arabeskenton der Spätromantik am besten und hat auf alle anderen gewirkt, von Neureuther und Steinbrück bis zu Hosemann und Menzel.

Karl Spitzweg kann als Humorist nicht so unbedingt gewertet werden wie Schrödter; nicht sowohl, weil er später begann, als weil ihm das humoristische Element niemals so unbedenklich von der Hand ging wie jenem. Spitzweg berührte sich mit vielen Strömungen des Biedermeiers; und in allem strebte er nach malerisch reiner Lösung: das macht seine hohe Bedeutung als Künstler aus. Aber es störte ihn immer und überall die Einheit der Konzeption. In den dreißiger und vierziger Jahren malte er

oft humoristische und witzige Dinge, und diese mehr auf das Wesen der Komikercharge als der Situationskomik gebauten Anekdoten haben seinen Ruhm begründet. Warum wirkt nun ihr Witz so betont und aufdringlicher als bei Schrödter? Ganz augenscheinlich deshalb, weil die Bilder daneben noch den Ehrgeiz besitzen, als Malerei genommen zu werden; weil Spitzweg sich nicht entschließen konnte, Illustrator zu sein und zu kolorieren wie Schrödter. Man kann auch in der Kunst nicht zween Herren dienen.

Und etwas Ähnliches gilt, wenn auch abgeschwächt, von Theodor Hosemann (1807–73). Er kam von Schrödter her; aber sein Kaliber hatte ein wenig vom Provinzialen. Denn sein Berlin war die typische Kleineleutestadt der Provinz. Man hat es ihm zum Verdienst angerechnet, daß er im engen Kreise biederer Handwerksmeister und Marktweiber verblieb und sich nicht zur feinen Gesellschaft emporbequemen mochte. Das kann eine künstlerische Tugend sein; aber nur, wenn eine große Kraft das Überwältigende im Spießer entdeckt und zur Form zwingt. Das war der Fall bei Daumier. Hosemanns künstlerisches Ausmaß blieb auf der bescheidenen Stufe des kleinen Mannes; Daumier war so gut Lithograph und Sklave seiner Witzblätter wie Hosemann: worin liegt also der Unterschied? Mit dem Abstand von Genie und kleinem Talent kommt man allein nicht aus; der beklagenswerte Unterschied des biedermeierlichen Berlin und des Paris von Louis Philippe ist unbedingt mit in Rechnung zu stellen. Die Stärkegrade der Begabung und der sozialen Weltläufigkeit haben sich hier in die Hände gearbeitet, Daumiers Kraft gesteigert, Hosemann noch herabgedrückt. Der Vergleich ist nicht ganz so lächerlich, wie er bei bloßer Namensnennung erscheint. Auch Hosemann hat erst in vorgeschrittenen Jahren gemalt, in den vierziger Jahren seine wertvollsten Täfelchen geschaffen; und in denen klingt manchmal etwas an, das an die dämonische Schwärze und Liniengewalt des großen Franzosen von ferne denken läßt. Aber es bleibt bei dem leisen Anklingen. Wahrscheinlich hat

er Daumier nicht einmal gekannt, während er von Gavarnis eleganter Lithographentechnik in seinen reifen Illustrationen viel profitiert hat.

Hosemanns Weg ging umgekehrt wie der Schrödters: er kam aus Düsseldorf 1828 als Lithograph nach Berlin, und in der Tat: wie in Düsseldorf ein Märker die Rheinweinpoesie entdecken mußte, so fand Berlin seinen schärfsten Beobachter in dem Rheinländer Hosemann. Es war innere Wahlverwandtschaft: kein geborener Berliner konnte die Nüchternheit und, man verzeihe den einzig treffenden Ausdruck: Schnoddrigkeit des Berlinertums so auf den Kopf treffen wie der Zugewanderte. Auch Menzel stammte ja aus Breslau; Chodowiecki aus Danzig. Der Unterschied von Spitzweg besteht hier vor allem in der ortsüblichen Abwesenheit all und jeder Romantik: einmal auf den Boden der Wirklichkeit herabgestiegen, streifte die Kunst auch die letzten Reste von Ideologie ab. Dies war kein Boden für den hochfliegenden Geist eines Blechen gewesen. Hosemann aber wußte sich ihm vollkommen anzugleichen, weil er nur Blick für die nächste Umgebung, und mehr Blick für den Keller als für die Beletage besaß. Doch kann man das im ganzen für ein Glück halten, denn wenn auch in geringerer Höhe, ist seine Kunst zweifellos einheitlicher, gefühlssicherer als die Spitzwegs. Denn für Hosemann war die Anekdote nur Vorwand von Anfang an; malerisches Ornament, Kontraste von lichten und dunkeln Massen das Wesentliche. Vielleicht, wenn er sich hätte entwickeln dürfen und nicht sein Leben lang in der Fron schaffen müssen für Leben und Hausstand: wer weiß, ob er bei seiner fontanehaften Abneigung gegen alles Geschwollene nicht weiter als Spitzweg gekommen wäre. Aber bei der Enge seiner Begabung und unter drückenden Lebensbedingungen gelangte er nie über den Anlauf der vierziger Jahre hinaus.

Das Humoristische bei ihm besteht in der Situation, die Charaktere in bedenkliche Lage setzt, und in der Garnierung des Pikanten mit Berliner Mutterwitz. Es wirkt echter als bei den eigentlichen Genremalern, weil alles erlebt und bis ins letzte selbst beobachtet ist, anspruchsloser zugleich, weil



Theodor Hosemann

es jeder gebildeten Anspielung und Pointe entbehrt. Das bleibt das Erfrischende bei Hosemann, daß er gleichermaßen in Gemälden wie Zeichnungen und Lithos niemals Phrasen auftischt, sondern Lebendiges, bei dem eine bloße, ironisch genommene Situation zum Lächeln verführen kann, und das Lächeln genügt. Im Drama des Jungen Deutschland erscheint auch diese Verbindung von Naturalismus des Milieus mit der Groteske bedeutender; Grabbe, Büchner und, den Malerhumoristen am ähnlichsten, Niebergalls „Datterich" versetzen in höhere Sphären als Hosemann und Hasenclever.

Von den eigentlichen Düsseldorfern, die auf Schrödters Spuren wandelten, war Joh. Peter Hasenclever (1810—53) der bedeutendste, weil es ihm gelang, kleinbürgerliche Charaktere aufs Haar zu treffen. Beweis dafür seine berühmten Bilder „Lesekabinett" und „Weinprobe", beide von 1843; beide mit jenem Hauch von Spaß und Ironie, der genügt, um sie aus dem objektiven Naturalismus ins Reich des humoristischen Genre zu versetzen, als Muster der Überlegenheit aus Bildungsdünkel, die nicht in künstlerischer Herrschaft über den Stoff, sondern in bloß sachlicher Beziehung zu den dargestellten Personen besteht. Auch Hasenclever mußte sich seine Sporen an der Düsseldorfer Akademie erst mit Historien schwer genug verdienen, ehe er sein Genre der niesenden Männer und Jobse im Examen fand; und in seinen letzten Jahren siedelte er zu sozialen Tendenzstücken über, in der Nähe von Karl Hübner, wohin man ihm besser nicht folgt.

Die anderen Düsseldorfer standen zu sehr unter dem Einfluß von Engländern wie Collins und Wilkie, als daß sie auch nur inhaltliche Bedeutung besäßen; wofür die einst so beliebte „Humoreske" von Henry Ritter „Middys Predigt" das Niveau anzeigen mag. Diese Seemannsgeschichten und Dorfereignisse der Jordan, Tidemand und Genossen greifen indes schon in jene Gefilde über, wo das absolut Bedenkliche des Genres anfängt: der Anreiz zum Raten, was wohl der eine oder der andere gerade sagen oder was er tun wollen mag oder womit man ihm unter die Arme greifen könnte. „Middys Predigt" stammt von 1852 und bedeutet damit den Auftakt zum dunkelsten Kapitel deutscher Kunstgeschichte.

Wien

Die Stadt der Musik und des Diplomatenkongresses, das Wien der Heurigen und der Schrammeln erzeugte natürlich auch eine besondere Abart des Genres. Die Atmosphäre war weich und mit Sinnlichkeit geladen,

das Leben unter Metternichschem Regiment besonders geduckt und eingeschränkt. Das spiegelt sich sogar in den klassischen Dramen Grillparzers, die ein gezähmtes und sittsames Griechenland vorführen, wie es zu Goethes römischen Zeiten die himmlische Angelika mit rosigen Fingern zu malen pflegte; manches haben diese Gestalten für sich, aber Mark in den Knochen haben sie nicht. Und dann die volkstümlichen Zauberpossen des liebenswürdigen Raimund: wie lebt die ganze Oberflächlichkeit und „Pflanz" des Wieners hier in poetischer Verklärung! Auch der Einsicht in ihre eigne Flauheit ermangelt sie nicht, der Selbstverspottung, die Nestroys „Lumpazivagabundus" hergibt, mit einem beinahe romantischen Zuschuß von Ironie zum leichtlebigen Wienerblut.

In der Malerei fehlt freilich das phantastische Element. Wer sich von dem Historienzopf der Fügerschen Akademie fernhielt, suchte das Gegenwartsleben der Wiener einzufangen. Das Wiener Genre hat die Marklosigkeit und die grenzenlose Sentimentalität des Volkscharakters wohl erfaßt und die galante Stimmung, die dem Weiblichen allezeit den Pantoffel überläßt. Wenn irgendwo das englische Vorbild schrankenlose Anerkennung fand, so war es hier: die innere Verwandtschaft von Wien und London drückt sich unverkennbar im Genrebild aus; und nicht bloß im Genrebild. Lawrence, der die Größen des Kongresses gemalt hatte, wirkte bedeutend in allen Wiener Malern nach. Das weiche Kolorit stammte von ihm her und nicht minder vom Studium der alten Venezianer: war doch Venedig so nahe und österreichischer Besitz. Aber die flüssige Eleganz und das Weltmännische der Erscheinung, das Sonore, aber auch Weibliche und allzu Verschimmernde der Farben lag ihnen vom 18. Jahrhundert her noch im Blut; die Schule Fügers übermittelte es ihnen allen ohne Ausnahme — selbst Waldmüller war darin einbegriffen, — und das übrige tat die Sentimentalität der Wilkieschen Familienszenen. Was Hogarth im 18. Jahrhundert noch hohnvoll travestiert hatte, erhoben Wilkie und die Wiener mit einfühlender Biedermeierlichkeit zum ernsthaft gemeinten

Rührstück: das Leben der guten Gesellschaft, zu dem sie die Zuschauer als Anteilnehmende luden.

Diesen Tick der Vornehmheit hatten die Reichsdeutschen in ihrem Genre nicht; der war ein Reservatrecht der Wiener, bei denen die Vornehmen sich ja auch nicht so hochnäsig absonderten, vielmehr sich herzlicher zum Volke herabließen; und wo auch die reicheren Bürger sich noblerer Manieren befleißigten, allesamt aber einig waren in dem Hang zum Schmalzigen.

Schwebte der Geist Fügers im allgemeinen über dem Schaffen dieser Generation, so wurde sein Schüler Johann Peter Krafft (1780 bis 1856) insbesondere der Anreger zum Genre durch seines „Landwehrmanns Abschied" und „Heimkehr". Diese Bilder, bei ihm nur Episode in einem sonst dem Geschichtsbild gewidmeten Werk, bildeten schon eine deutliche Vorstufe zu dem späten Waldmüller: das bürgerliche Pathos und das Statuarische im Ausdruck der Gefühle, das Kokettieren hübscher Kinder mit dem Betrachter, die dörfliche Hofarchitektur und die vielen Nebenepisoden, nicht zum wenigsten die ganze Absichtlichkeit der Schaustellung bedeuten so etwas wie eine Brücke von Greuze zu Waldmüller.

Der wichtigste unter den Wiener Sittenbildnern wurde sein Schüler Josef Danhauser (1805–45), der die Verwandtschaft mit Wilkie so weit trieb, daß er wiederholt die gleichen Themen behandelte. Komplizierte Vorgänge aus der vornehmen Bourgeoisie, mit schmelzendem Augenverdrehen und schön hingegossenen Posen, Auflösen aller Handlung in Hingabe an die Musik: das ist der Geist des Wiener Genres. Im übrigen ist diese Musik nicht die Schubertsche, sondern die von Liszt und Lanner; und es genügt zu bemerken, daß bei Danhausers Menschen Charakterisierung ersetzt wird durch ihr Verhältnis zu Gefühlsduseleien, um den Wert der hübschen Sammettöne und weichen Übergänge in seiner Malerei richtigzustellen. Hier findet noch nicht einmal der Versuch eines Ringens zwischen Anekdote und reiner Malerei statt, sondern die Begabung,

zweifellos recht erheblich, wird glatt aufgebraucht zur Erzielung von walzerhaften Gemütseffekten. Daß dieses ein ganz anderer Ort war als der, in dem Beethoven lebte und Adalbert Stifter dichtete, steht außerhalb jeden Zweifels. Und wenn man die schwächeren Talente betrachtet wie Peter Fendi (1790—1842) mit seinen erschrecklich bedauerlichen und larmoyanten Begebenheiten in Dachstübchen und Trauerhäusern oder Franz Eybls (1806—80) behagliche Kleinbürger und Ranftls (1805—54) Hundedramolets, so kann man es nicht bedauern, daß diese und so viele andere Maler des Wiener Biedermeier über die Mauern ihrer Heimatstadt hinaus kaum bekannt geworden sind. Nur in einem wissen sie den natürlichen Reiz ihrer Landschaft immer zu wahren: in Darstellung von Frauen- und Kinderanmut, worin schon das Beste bei dem älteren K. H. Rahl (1779—1843) mit seinen naiven Kindergestalten lag; wie denn die Frauen Danhausers, die Kinder Fendis und des sonst wenig hervorragenden Josef Grund (1808—87) ganz erfüllt sind von der besonderen Süße und Sinnlichkeit der Wiener, weil sie nichts geben wollen als den Zauber des Lebendigen.

Waldmüller hat auch hier eine besondere Stellung; schon weil er das Genre anders auffaßte, wesentlich mit seinen realistischen Mitteln durchführte. Seine früheren Bilder der Art, um 1840, geben meist Bauernkinder in der freien Natur und stellen das Gleichgewicht dadurch her, daß sie mehr einen Zustand und unwichtige kleine Handlungen schildern und den Hauptnachdruck auf grelle Sonnigkeit und Schärfe der körperlichen Plastik legen: hier ist er durchaus noch der biedermeierliche Realist mit einer kleinen Zugabe von affektierten Bewegungen.

Das ändert sich aber im Lauf der vierziger Jahre vollkommen. In den eigentlichen Genrebildern, die seine letzten Jahrzehnte ausfüllen, verfällt er in den Stil der echten Wiener Rührseligkeit: man möchte zu seinen Gunsten annehmen, durch unwillkürlichen Einfluß von Danhauser und Fendi, da ein so hoher Prozentsatz von Seelenschmalz durchaus nicht in

Josef von Führich

seiner aufrichtigen Natur lag. Ihm selbst war nur bewußt, daß er sich mit diesen Dingen im Gegensatz zu seiner Umgebung und in stolzer Einsamkeit befand. Eine merkwürdige Selbsttäuschung, von der wir das Eine als richtig abziehen dürfen: daß er seine klare scharfe Naturtreue und plastische Behandlung bis zuletzt beibehielt. Im Gegenständlichen und Psychologischen aber nahm er jetzt erst den Wiener Genretyp mit voller Stoßkraft auf; ließ dem bäuerlichen Element das Übergewicht und mischte es nur bisweilen mit dem Bourgeoiswesen Danhausers.

Die Grundlage seiner Anekdoten bildete ein fades soziales Mitleid mit irgendwie Bedrängten, ein Hindeuten auf das weiche Wiener Gemüt; mit einem Übermaß von Theater und Süßholz. Und doch verstand er es auch hier, mit seiner hinreißenden Anmut einzelner Kinder oder Weibchen ein halbwegs genießbares Beiwerk in die gemalte „Powerteh" zu bringen. Dies herrschte nun öfters vor in dem optimistischen Genre, wo von Bauernglück bei Hochzeiten, Liebesleutchen, fleißbelohnten Kindern, genesenen Alten, von Elternstolz und Firmung geredet wird, mit einer solchen Übertreibung des Ausdrucks und der Geberden, als sollten Kinder und Bauern zur Theateraufführung ihrer eigenen Erlebnisse dressiert werden. So gestellt und überhitzt wirken diese Gefühlsausbrüche einfachster Menschen: und dazu verwirrt das Gedränge vieler Figuren und Motive die Aufmerksamkeit, zerfasert die Mannigfaltigkeit der Richtungen und Achsen der Handlung, und endlich: das schalkhafte Hinausblicken hübscher Kinder aus dem Bilde macht ganz den Eindruck, als ob sie wüßten, daß sie gefilmt werden sollen.

Soweit das Thematische, das mehr Angelegenheit des Publikumsgeschmacks war, mit seiner übertriebenen Rührseligkeit und immerwährenden Freude alter und junger Klatschbasen am Ergehen des lieben Nächsten — als sich Waldmüllers naive Natur träumen ließ. Aber auch das Kompositionelle ist nicht besser, und hier tritt nun das Schädliche des inhaltlichen Genres ganz offenbar zu Tage, da es einen so tapferen und selbstän-

digen Künstler wie Waldmüller, man darf schon sagen, gegen seine beste Natur, zu derartigen Verrenkungen verführte. Deutlich wird hier auch — was sich übrigens bei allen echten Künstlern von selbst versteht — daß das Unkünstlerische und fast Unsittliche der Kunstart mit bestem Gewissen und Glauben geschah, der Kunst zu dienen; und daß es nur objektiv, als Ausfluß der Zeitrichtung, auf die negative Seite zu buchen ist.

Bei Waldmüller traten die Schattenseiten seines plastischen Naturalismus hervor, sobald er einen Vorgang „komponieren" mußte. Er gestand es bisweilen selber, daß er nur abmalen könne, was er leibhaftig vor sich sehe; und so setzte er sich seine Anekdoten mosaikartig aus einzelnen landschaftlichen und figürlichen Modellen zusammen, weil er dieses Stück dort und jenes zu dieser Stunde ins Bild hinein konterfeien mußte. Seine Bilder müssen im halbfertigen Zustand einen kuriosen Anblick geboten haben. Erstaunlich ist eigentlich, daß er dabei noch so weit die Einheit des Orts und der Handlung wahrte, daß die Sachen nicht ganz auseinanderfallen. Freilich machen sie infolge der Zufallsmäßigkeit der Erfindung und der Stellungen immer den Eindruck des Plötzlichen, einen panoptikumhaften Effekt, als ob man zu der betreffenden Szene wie zu etwas Wirklichem hinzutrete, und just im spannendsten Moment: was seine große Beliebtheit beim Publikum hinlänglich erklärt. Die tiefste Ursache innerer Unwahrheit aber liegt in der subtilen Genauigkeit auch der kleinsten Einzelheiten, während die wild umherfahrenden Gesten und das Gerenne im brennenden Sonnenglast eine aufgelöste Technik verlangten (worauf R. Hamann sehr richtig hingewiesen hat). Die Porträtsorgfalt dieses Realismus war durchaus nur für Zuständliches geeignet; und der Schlußeffekt bei all dem ist schließlich der eines Momentbildes aus einem farbigen Film, den man nun gleich gänzlich abrollen sehen möchte. Das ist das erstaunlich — aber nicht im guten Sinn — Moderne bei den Genrebildern Waldmüllers: sie scheinen aus dem Kopfe eines geschickten aber hemmungslosen Regisseurs hervorgegangen, der die alte Grimassenpathetik des Pariser

Theaters von 1840 ins Kino verpflanzt. Wieder schaut die Kunst in die Zukunft: der Materialismus der fünfziger Jahre hat sich zu üppiger Blüte entwickelt, auf einem ganz unerwarteten Gebiete, der Bauernanekdote; und mit der Gefühlsschwelgerei des Biedermeiers aus Wien hat sich der ganz gewöhnliche Naturalismus und Pleinairismus der neunziger Jahre verbunden. Ein erstaunliches Talent, dieser Waldmüller; die Natur hätte deren zwei daraus machen sollen.

Ludwig Richter

Für sich steht Ludwig Richter (1803—84), nicht wegen übermäßigen Talents, sondern weil er den ganzen Weg von Zingg und Koch bis zur familiären Biedermeierlichkeit durchmißt und ein besonderes Genre aufstellt, das an dauerhafter Popularität alle übrigen hinter sich gelassen hat: den Holzschnitt der Gartenlaube und Kinderstube. Erziehung, Heimat, eingeborene Begabung wiesen ihn von Anfang an auf das Eng-Heimatliche, auf das Idyll des Biedermeiers. Unwesentlich und unerfreulich verlief seine erste Jugend in Dresden unter der pedantischen Zeichenmethode A. Zinggs. Aber schon 1821, auf einer Zufallsreise in Frankreich, erkannte er seine Wahlverwandtschaft mit Salomon Geßners sanftem Flötenton, seine Abneigung gegen Cl. Dahls „wilden Stil". Geßner blieb sein Leitstern und heimlicher Ratgeber. 1823—26 machte er den üblichen Aufenthalt in Rom durch, aber es gelang ihm nie, den ersehnten heroischen Stil von Koch zu erreichen; vielmehr fühlte er sich zu Dürers Intimität und zu Schnorrs Landschaften hingezogen, und einmal, da die befreundeten Künstler unter sich im spontanen Erfinden von Kompositionen wetteiferten, überraschte er alle durch ein ganz deutsches Blatt: „Kirchgänger im Dorfe". Unbewußt, durch die fremde Umgebung gereizt, meldete sich bei ihm das deutsche Gemüt. Aber Italien und die große Form lag ihm nun einmal im Sinn, und in dieser Verfassung malte er vor der Hand staffierte Landschaften im Geiste der Kochschule, wie Preller verführt durch den Bildungs-



Ludwig Richter

drang seiner Generation und den Glauben, daß Kunst nun einmal mit italienischem Wesen notwendig verbunden sei.

Aber es war ein vergeblicher Wetteifer mit dem großen Alten in Rom; und in dieser italisierenden Periode, die bis 1835 reicht, offenbarte es sich, wie diese Prellerische Spätromantik bei Richter von der hohen Plattform Kochs immer tiefer und allmählich zum Genre des Biedermeier heruntersank. Nicht nur die geringere Begabung: der unfreiwillige Abfall der jüngeren Generation von der heroischen Gesinnung J. A. Kochs und der Romantiker tat sich darin kund. Deshalb ist es gleich, ob Richter den Watzmann und deutsche Waldlandschaft, oder ob er die Berge von Olevano

malte, in Rom oder daheim in Meißen und Dresden: das innere Format war kleiner; das Hübsche trat an die Stelle des Bedeutenden, Anmut an Stelle des Großen. Kochs Ausschnitt umfaßte das Wesen der Landschaft, ihren vollendeten Charakter. Richter gab einen Durchschnitt, er verschleifte den allgemeinen Eindruck ins sympathisch Einladende; seine Landschaften fordern zum Wandern auf, man duzt sich mit ihnen. Vollends an seiner Staffage zeigt sich der Abstand: Kochs Gestalten sind aus dem Charakter der Landschaft geboren und handeln demgemäß, bei Richter werden sie zu unpersönlichen Typen. Sie handeln nie, sie träumen; und das Untätige, Blütenhaft-Daseiende von Kindern gelingt ihm am besten. Er erzählt von dem ach so bescheidenen „Fliegenglück" ihres Daseins, man glaubt das „Summen um besonnte Fensterscheiben" förmlich zu hören.

Darum war Richter die italienische Landschaft im Grunde so unheimlich, zu heroisch; und er ging bald zur Darstellung der deutschen über und fand erst da das ihm Gemäße: kindliche Heiterkeit und Herzlichkeit, die milde Weiträumigkeit des Mittelgebirges und traulicher Waldwinkel und vor allem als Kern: das uralte Idyllentum der Hirten, das er aus der Geßnerschen Klassizität in die Gegenwart versetzte und mit Berufsromantik umwob.

So hat er die schwungvolle und feiertägliche Landschaft der Romantiker um Fohr und Olivier ins Biedermeierliche übergeführt. An Stelle ihrer Formenreinheit, an Stelle der Mystik Friedrichs, den er niemals verstanden hat, der ihm Grauen einflößte: setzte er die Spätromantik des bürgerlichen Gemüts mit allen erforderlichen Assoziationen von Familie, Behaglichkeit, Sonntags- und Kinderglück. Seine Frömmigkeit schrak zurück vor dem Pantheismus der echten Romantiker, sie war sonntäglich, kirchenfreundlich, und wie sein Naturgefühl behördlich erlaubt. So aber verfuhr er nicht aus eigner Verantwortung, sondern als bescheidener Beauftragter des Biedermeiertums. Wie lange brauchte er, und welch häusliche und berufliche Enge mußte sich ermunternd um ihn schließen, ehe er wagte, dieser inneren Stimme ganz zu folgen; erst die berühmte Reise ins böhmische

Mittelgebirge 1835, aus „verhinderter“ Italienfahrt destilliert, beendete Zweifel und Sehnsucht. Und dann dauerte es auch noch ein Weilchen und bedurfte des Anstoßes durch den Verleger Wigand, um ihn auf die Holzschnitt-Illustration zu bringen, die 1842 mit Musäus' Märchen einsetzte und ihn rasch seinen illustrativen Genrestil ausbilden ließ. Es war die rechte Zeit für den Holzschnitt, der allenthalben in den vierziger Jahren einen mächtigen Aufschwung nahm.

Die eine Tugend muß man ihm lassen, daß er die Grenzen der ländlichen und kleinbürgerlichen Idylle nicht überschritt, daß er nie in das üble Pathos des Anekdotenjägers fiel und durch die Traulichkeit seiner Dinge und Menschen, also rein aufs Gemüt, zu wirken suchte. In seinem beengten Umkreis lebte Geßner weiter, in das Sentiment des Bürgers transponiert, der auf Bildung und Antike verzichtet und resolut die Armut seiner Gegenwart als Tugend preist.

Das aber stellt ihn weit unter den weltmännisch reichen Geßner, daß er nicht nur sentimental und genügsam, sondern auch kindisch ist; in dem Sinne, daß seine Natur und seine Menschen nur für Kinder geschaffen sind. Für uns haben die Wirklichkeiten seiner Holzschnitte eine Art verklärenden Abendschein von etwas längst Dahingeschwundenem, wie Spitzwegs romantisches Theater. Sie besitzen den Reiz des Sichbescheidens, der herzlichen Naivität eines Großväterchens, das aus seiner Enge nicht hinausverlangt. Die hausbackene Geistigkeit hier ist vielleicht der unverfälschteste Biedermeier: Erzählungen vom artigen Kinde. Solche Anwandlungen nach der Gemütlichkeit der Ofenecke hat wohl jeder einmal, und die graphische Annehmbarkeit bei Richter erleichtert das Sichabfinden erheblich. Aber das darf uns nicht blind dafür machen, daß das Ausmaß seiner Kunst klein ist, geringer als bei Hosemann und jedem anderen Illustrator der Zeit. Richter kann außer für Kinder nur noch wirken, sofern man sich seine Zeit verlebendigen will, also gleichsam kulturhistorisch. Ein lebendiges Gut ist er längst gewesen.



Moritz von Schwind

Religiöse Malerei





Bedenkt man, daß der Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts sich am Ende sogar des Katholizismus bemächtigt und in der Vertreibung der Jesuiten, in der aufgeklärten Regierung Josefs II. und Montgelas' unter Max Joseph seinen Gipfel erreicht hatte: so erscheint es selbstverständlich, daß sich in der Romantik dagegen eine mächtige Woge religiöser Begeisterung erheben mußte. Anfangs auf einige erlesene Geister beschränkt und im Übertritt zur katholischen Kirche sich manifestierend, hatte sie ein rein geistiges Gesicht während der Napoleonischen Kriege, wie alle anderen Regungen. Aber die allgemeine Versumpfung, die auf den Wiener Kongreß folgte, zog auch den religiösen Aufschwung in politische und bürokratische Niederungen herab. Die Romantiker wie Schlegel und Schelling wurden reaktionär, die Konvertiten unter den Künstlern, nach Overbeckschem Beispiel, engherzige Orthodoxe. Vor allem aber zeigt das Schicksal der christlichen Kirchen in dieser Zeit den Sieg der Reaktion in krasser Form. Mit der Erneuerung der päpstlichen Macht und des Kirchenstaates zogen die Jesuiten wieder ein, die hoffnungsvollen Ansätze einer nationalen Richtung im deutschen Katholizismus, den die Bischöfe Wessenberg, Sailer u. a. kräftig zu fördern suchten, wurden von Rom aus unnachgiebig unterdrückt und die nordischen Barbaren zwangsweise in die gehorsamen Ultramontanen verwandelt, die sie seitdem geblieben sind. In der protestantischen Kirche ging es nicht besser zu, nur geräuschvoller. Indem die staatliche

Oberhoheit sich in die empfindlichsten Gewissensfragen einmischte, die protestantische Union — einen Gedanken des hochfliegenden Idealismus von 1817 — mit preußischen Gendarmen erzwingen wollte und bald gegen pietistische Orthodoxe wie Freigesinnte gleichmäßig wütete, geriet die religiöse Idee in die unseligen Hände der Bürokratie. So wurde nicht nur jede selbständige Religiosität aus den Tagen geistiger Hochspannung erstickt, sondern es kam das ordinärste Muckertum in die Höhe, indem es sich mit dem Staate zum Schutz von „Thron und Altar" verband. Der Mann nach dem Herzen dieser Bürokraten-Orthodoxie aber wurde Hengstenberg, dessen Evangelische Kirchenzeitung seit 1827 jede freie Regung bekämpfte, gegen Schleiermacher, Hegel, David Strauß mit gleicher Tollheit wütete und schließlich alle kirchliche Wissenschaft unterdrückt wissen wollte. Es bedurfte nicht erst des Regierungsantrittes Friedrich Wilhelms IV., um den kirchlichen Hexensabbat zu vollenden; aber mit ihm wurde er Teil des Gottesgnadentums und geriet außerdem in die unwürdigste Abhängigkeit von Rom.

Was die Zeit an Opposition dagegen aufbrachte, war stark und leidenschaftlich: wider Willen gab das orthodoxe Regiment den Anstoß zur vollkommenen religiösen Freiheit, ja zum Atheismus. David Strauß und Ludwig Feuerbach wurden die Begründer der modernen Religionswissenschaft; ihre Lehren leiteten hinüber zum Materialismus der Darwinzeit. Aber nicht sie wären uns hier wichtig, sondern allein das Positive der protestantischen und vor allem der katholischen Rechtgläubigkeit: denn für die Malerei bildete diese ganz allein die Richtschnur. Wie hätte es anders sein können! Faustischer Empörerdrang lebte nur in den Denkern und Dichtern, nicht in den kleinen Formaten der Maler; wer religiöse Dinge darstellte, tat es im Dienst und Auftrag von Kirche und Staat: nie hätte er auf die wahnsinnige Idee verfallen können, Opposition zu machen. Daß die religiöse Malerei aber so wenig selbständige Geister fand, daß sie, bei zweifellos vorhandenen großen Talenten, einen so durchschnitthaften Eklektizismus pflegte, das zeigt die innere Schwächlichkeit und geistige Leere dieses Kirchen-

regiments. Denn wenn nur ein Funke von der Art Julius' II. oder spanischer Inquisitoren in ihm gewesen wäre, so hätte die Malerei der Führich, Steinle, Overbeck anders ausschauen müssen. Begabung besaßen sie und so manche andere genug, um kräftige Form zu finden. Aber die geistentleerte Bigotterie der kirchlichen Bureaukraten auf beiden Seiten verlangte nicht nur, nein, sie duldete nichts anderes als jenen verschwommenen Abklatsch von Fra Angelico und Raffael. So daß es den Malern nicht in den Sinn kommen konnte, anders zu fühlen, und daß sie ihrem wertvolleren Eigen nach anderen Seiten hin Luft schafften, wenn sie der Drang ergriff: Heinrich Heß in volkstümlich kernigen Szenen, Steinle in romantischen Illustrationen, Führich in religiösen Holzschnittfolgen von tiefem Gefühlsgehalt.

Die Beengung ist metaphysischer zu fassen, als die Vorstellung eines rohen Druckes durch die Auftraggeber erlauben würde. Nein, die Künstler brauchten nicht erst geistige Direktive — obwohl die natürlich oft vorhanden sein mußte —: was sie verführte, in den überkommenen Formen, mit dieser bestimmten Lauheit und Konventionalität des religiösen Gefühls zu schaffen, das lag in ihnen selber und war der Zwang der biedermeierlichen Gesinnung. Nicht übergeordnet erscheint der Wille der Auftraggeber, sondern beide Parteien handeln gleichartig unter dem Einfluß der kirchlichen Stimmung. Die unerträgliche Langeweile dieser Fresken und Altarbilder ist ein Produkt der Zeit, des Milieus, des Ultramontanismus oder der Hengstenbergerei; daß dem so ist, beweist die Folgezeit, in der das religiöse und damit dann auch das künstlerische Niveau auf einen Tiefstand sank, bei dem man von Kunst überhaupt nicht mehr sprechen kann, ob es sich nun um Beuron oder um beliebigen Paramentenkitsch handelt.

Nur einer konnte sich der allgemeinen Verwässerung entziehen, weil ihm der Funke des Genies bis ins hohe Greisenalter nicht erlosch: Peter Cornelius, der dafür auch belohnt wurde mit der Nichtausführung seiner grandiosen Camposantokartons. Die Tragödie Cornelius aufzurollen ist

hier nicht der Ort. A. Kuhn hat ihr soeben ein ausgezeichnetes Buch gewidmet. Es ist klar, daß ein Mann von diesem Ausmaß nicht in das Kapitel religiöser Biedermeierkunst paßt. Aber selbst die bedeutendsten Vertreter der Richtung stehen so fremd im Zusammenhang der Epoche, daß ihre Kunst als ein stark verlängertes Nazarenertum erscheint, als Fossil einer versunkenen Epoche der Romantik.

Das Haupt der Nazarener und das weibliche Gegenstück zu Cornelius war Fr. Overbeck (1789—1869), der den größten Teil seines Lebens in Rom verbrachte, früh zum Katholizismus übergetreten und Deutschland entfremdet. Aber gerade dies ultramontane und wurzellose Wesen kennzeichnet den echten Nazarener: ihm ging die Kirche und ihre Verherrlichung über alles; und so war Rom seine natürliche Heimat und die schöne Linie Raffaels und Peruginos die ihm gemäße Form. Alten Wein in alten Gefäßen neu zu reichen schien ihm Lebensaufgabe genug, und sie hat er in der Tat mit der denkbar möglichen Vollkommenheit durchgeführt.

Mehr oder weniger waren alle anderen seine Schüler, nicht unmittelbar, aber im Geiste, weil sie die gleiche Gesinnung mit gleicher ultramontaner Form ausdrückten. Der klassische Boden dafür war das München Ludwigs I., wo die Heß und Schraudolph mit ihren Schülern in endlosen Freskenreihen die gleichen Aufträge auf religiösem Gebiet materialisierten wie Cornelius mit den seinen auf profanem. Ein Unterschied zwischen ihnen ist vielleicht nur insofern zu machen, als Josef Schraudolph (1808—79) am treuesten das Unlebendige der ganzen Schule repräsentiert und in dem Schafsgeduldigen und Stockenden seiner Art Overbeck bis zur Parodie nachahmt; nicht nur, daß alles Zuständliche in Langerweile ertrinkt, auch das bißchen Handlung steht bei ihm immer im Begriff einzuschlafen. Heinrich Heß (1798—1863) ist der unvergleichlich Frischere, ja seine frühen Arbeiten, die unter dem Einfluß der Trecentisten stehen, haben sogar vor Overbeck Originalität und aufrechte Größe voraus. Wie er aber (1822—26) nach Rom kam und in den Bann der Nazarener und Raffaels

geriet, war es, wenigstens für das religiöse Bild, mit dieser Freiheit vorbei, und seine Fresken in der Bonifaziusbasilika und Allerheiligen-Hofkirche zu München sind zu akademischer Gleichgültigkeit erstarrt und zeigen in ihrem völlig abgeleiteten, im Dramatischen unwahrhaftigen Schematismus nur den Verfall der Schule und den Triumph einer Akademie, die sich in nichts von der Mengsschen unterscheidet, als in dem Mangel guter Technik. Übriggeblieben ist die fromme oder vielmehr frömmelnde Gesinnung der Ära und die Langweiligkeit der übernommenen Renaissancephrase. Denn freilich konnte eine hohle Reaktion des orthodoxen Geistes auch nur eine unfruchtbare Kunst erzeugen. Wie sehr das stimmt, beweist die Vortrefflichkeit der profanen Malereien, Zeichnungen und Radierungen des gewandten und keineswegs unbedeutenden Mannes.

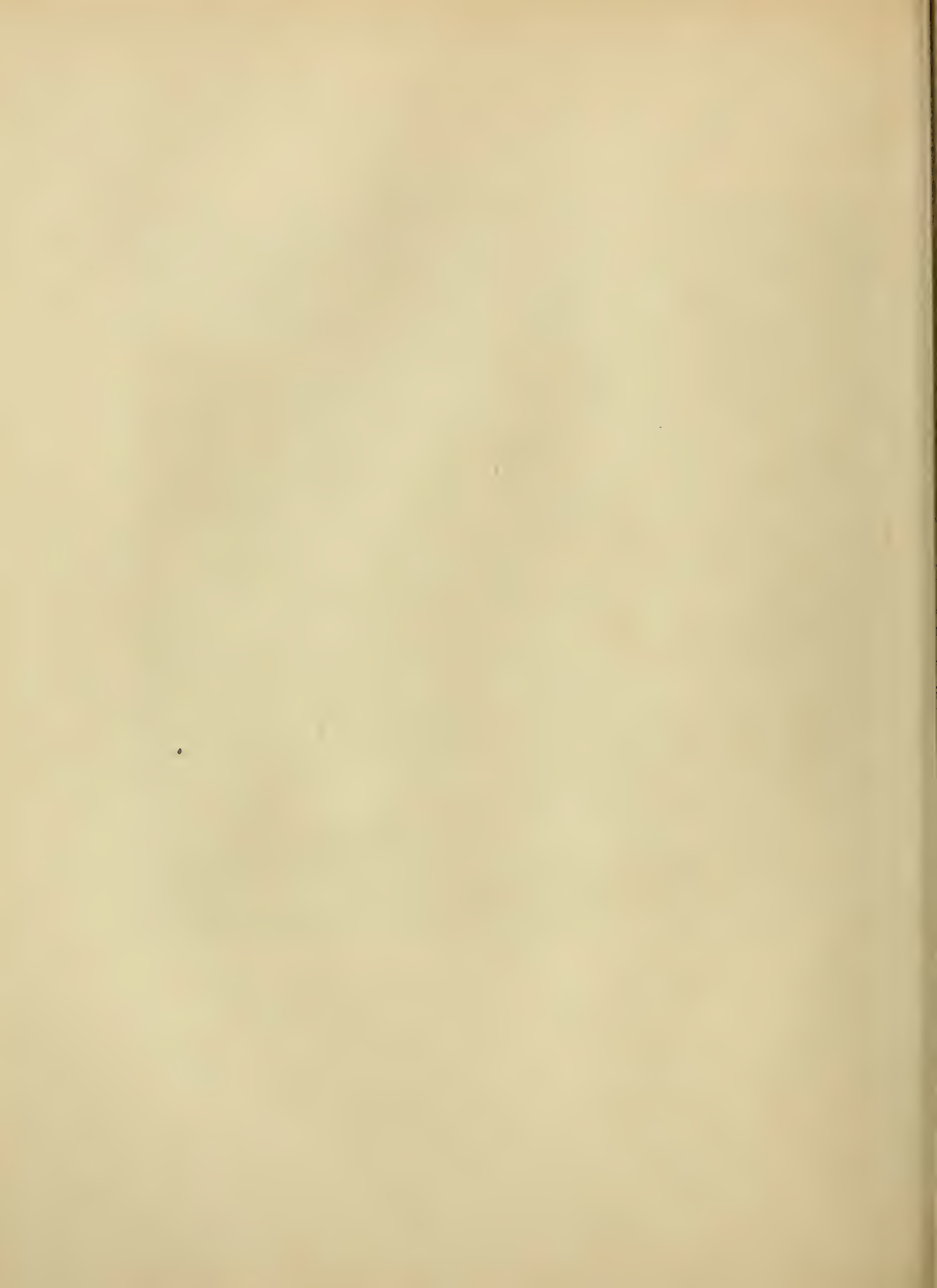
Von Overbeckschem Geiste ganz erfüllt sind Erscheinungen wie die Konstanzerin Marie Ellenrieder (1791—1863), deren ganz weiblich übertriebene Frömmigkeit ihr Heil im engsten Anschluß an den Meister suchte und fand, bisweilen mit einer larmoyanten Anmut, die sie wenigstens über Schraudolph erhebt; und wie Erwin Speckters spätere Arbeiten, der (seit 1825 in Rom) unter J. Schnorrs und Overbecks Einfluß die herbe Präzision seiner Knabenwerke nicht erreicht. Immerhin besitzt seine peruginеske Innigkeit eine eigne Note: so stark war das eingeborene Gefühl des Hamburgers für eine klare, an Memling gebildete Koloristik und Frische der Ausführung. Über allen aber steht der allzu jung verstorbene Wiener Scheffer v. Leonhardshof (1795—1822) mit seiner von den Nazarenern unabhängig und gleichzeitig ausgebildeten Formensprache, die sich in Rom (seit 1815) nur befestigte, und ihn deutlich als einen gleichstrebenden Gefährten Overbecks erkennen läßt, nicht als seinen Schüler. Seine „Heilige Cäcilie" von 1820 hat eine merkwürdige Süße und Lieblichkeit des Ornamentes vor ihm voraus, und ihre fast kokette Grazie läßt auf ein Talent von dem Ausmaß Steinles schließen. Zu früh fiel der Vorhang über einem vielversprechenden Leben.

In Düsseldorf wurden die Talente zu einem Ebenmaß der Leistungen herangezogen, das als völlig gleichgültige Akademie erscheint. Julius Hübner (1806—82), Schadowschüler schon seit 1823, erscheint wenigstens kühl und zurückhaltend, ein zweiter Gottlieb Schick; während Th. Mintrop (1814—70) alle Schwächen der nazarenischen Dekadenz in sich vereinigte. Diesem Bauernsohn, der erst mit dreißig Jahren von Geselschap entdeckt und an die Akademie gezogen wurde, sieht man in gar nichts seine erdhafte Herkunft an; ja es scheint, als wolle er durch verdoppelte Weichlichkeit vergessen machen, daß er jemals ein gesundes Handwerk getrieben habe. Die Allgemeinheit und die Abgegriffenheit seiner Ausdrucksweise geht über alle Vorstellung und fließt über von Honigseim, ohne den sittlichen Adel und Kern von Wahrhaftigkeit eines Overbeck oder Peschel; wozu vortrefflich passen will, daß er im Dekorativen eine fatale Geschicklichkeit entwickelte. Besonders peinlich wirkt seine Manier, Kinder in Funktion von Erwachsenen zu setzen; was als eine Modekrankheit dadurch nicht besser wird, daß ein Kaulbach, Th. Große und sogar Feuerbach neben anderen sich darin gütlich taten.

Mehr Weltlust brachten die protestantischen Berliner auf, deren religiöse Kunst gleichwohl nicht sehr aus dem Rahmen des Üblichen fällt: weil sie sich genau so abhängig machten von den italienischen Mustern. Karl Begas (1794—1854) gab darin seinem bedeutendsten Rivalen Karl Wach (1785—1847) in gar nichts nach, sogar die Pariser Schulung während der Freiheitskriege war ihnen beiden gemein. Nur findet man bei dem Weltkind Wach eher noch einen Zuschuß von innerer Unbeteiligtheit bei glänzender Technik und saubeFrstem Kolorit; ob er mythologische Phantome oder Heilige modellierte, machte ihm nichts aus. Begas wandelte seit seinem Aufenthalt in Italien (1822—24) mehr in den Spuren der Italiener, von denen er sich anscheinend Mantegna etwas näher ansah; ein Unternehmen, auf das die echten Nazarener nie gekommen wären, denen schon Bellini viel zu weltlich erschien. Etwas Deplaciertes haben natürlich



Dominik Quaglio



auch die Begasschen Altarbilder in preußischen Kirchen, von Schinkelscher Neugotik, immer; sie schmecken nach obrigkeitlich befohlener Frömmigkeit, und es ist fraglich, ob sie jemals Einer mit rechter Inbrunst angeschaut hat.

Den stärksten Gehalt an positivem Glauben und, was mehr ist, an künstlerischer Kraft haben zweifellos die Werke Jos. Führichs (1800 bis 1876) entwickelt. Rechtzeitig aus Rom nach Wien zurückgekehrt, und zu spät geboren, um an der Brüderschaft von San Isidoro noch teilzunehmen (er war 1827—29 in Rom), konnte er die Overbecksche Tradition in der Heimat fortsetzen und zu einer kräftigeren Eigenart entwickeln. Dazu trugen viel die Eindrücke seiner Jugend bei, die sich um die Dürerischen Holzschnitte konzentrierten; und im Holzschnitt hat er selber auch weit Bedeutenderes geschaffen als im Gemälde oder gar im Fresko, wo er zu spät zu einem großen Auftrag gelangte, und darum die Ausführung (in der Lerchenfelder Kirche zu Wien) seinen Freunden und Schülern überlassen mußte. Auch seine vereinzelten Ölgemälde, wie der berühmte „Gang Marias übers Gebirge" zeigen ihn mehr als poetisches Gemüt wie als Formenschöpfer; selbst hier drängte sich der Einfluß des Wiener Genreklimas ein und verdarb das Andächtige der Stimmung mit einer volkstümlich märchenhaften Anekdote. Ganz rein erhob sich sein Genius erst in den Holzschnittillustrationen seines Alters, seit 1860: wie Ludwig Richter, nur ungleich bedeutender, mußte er durch einen Verleger, den Leipziger A. Dürr, auf sein wahres Gebiet hingeführt werden. Diese Bücher wie Thomas a Kempis Nachfolge Christi, Der bethlehemitische Weg, Der verlorene Sohn, Der Psalter, Das Buch Ruth u. v. a. stellen wohl überhaupt das Wertvollste dar, was nazarenischer Geist erschaffen hat. Durch den Zwang zum Linearen wurde Führich hier von der ewigen Suggestion Raffaels erlöst und zu Dürer zurückgeführt, dessen Stil er gleichwohl ganz fern bleibt; und die Freiheit von allen technischen Fesseln hat seine Einbildungskraft entbunden und zu den schönsten Illustrationen geführt, die Versenkung in das göttliche Geheimnis und Demut eines Christenmenschen



Josef von Führich

in neuerer Zeit wohl ersinnen konnte. Weil sich hier Form und Gesinnung ganz entsprechen, ist alles erfüllt vom Ausdruck lauterer Wahrheit und zumeist fern von Pose und theatralischer Anlehnung. Vielleicht bleibt hie und da noch ein Rest allzu raffaelischer Schönheitsseligkeit; aber sie ist durchtränkt von süddeutschem Gefühl für das Sinnliche der Form und also eingegangen in die Einheit künstlerischer Konzeption. Wofern es überhaupt schicklich erscheint, innerste Empfindung des gläubigen Menschen mit dem Äußerlichen von Gebärden auszudrücken — was für deutsches Gefühl wohl immer einen Rest von Theatralischem behalten wird — ist es Führich gelungen, religiöse Vision zu formen.

Von Julius Schnorr (1794—1872) kann man das nicht in demselben Grade behaupten; wahrscheinlich weil er als Norddeutscher und Protestant überhaupt nicht des notwendigen Grades von Hingebung fähig war. Seinen Holzschnitten zur Bibel haftet derselbe Zug von künstlich erregtem Pathos an, der seine historischen Kompositionen nach 1825 fatal macht.

Philipp Veit (1794—1877) gehörte schon durch seine Herkunft zum engsten Kreise der Romantiker: seine Mutter Dorothea lebte in zweiter Ehe mit Friedrich Schlegel, und die ganze Familie trat ostentativ zur katholischen Kirche über. Das Konvertitentum gab seiner Kunst einen einseitigen und fanatischen Anstrich. Bezeichnend für ihn ist die Tatsache, daß er die Leitung des Städelschen Instituts in Frankfurt (zu der er 1830 berufen worden war) 1842 niederlegte, weil man ungeachtet seines Protestes Lessings „Huß vor dem Konzil" angekauft hatte: bezeichnend nicht nur für seine Beschränktheit, sondern noch mehr für die Art, wie man schon dazumal Kunstfragen als politische behandelte. Wir vermögen uns kaum mehr vorzustellen, daß ein so harmloses Geschöpf wie dieser Lessingsche Huß als so aufreizend und „protestantisch" empfunden wurde, wenn wir auch gerne zugeben mögen, daß die rein inhaltliche Einstellung bei ihm die nächstliegende war. Aber wir wollen an die schönen Erfolge der Brunnerschen Sittlichkeitsattacken gegen unsere Kunstwerke denken und beschämt bekennen, daß

sich seit achtzig Jahren nur das Gesichtsfeld der Kämpfe verschoben, daß sich an der Pracht der deutschen Narrenkappe aber wenig verändert hat.

Indessen hat doch das Klingende in Veits Kolorit und Linienfluß einen wohltuenden Einfluß in Frankfurt und seiner Umgebung ausgeübt und mehr direkte Schule gemacht als sein Vorbild Overbeck. Zeugen dafür sind nicht nur unmittelbare Schüler wie Steinle und (sehr wahrscheinlich) der Heidelberger Schmitt, sondern auch die Dresdner Peschel und Naeke, deren Anmut mit der Veitschen Linie am meisten Verwandtschaft hat. G. Philipp Schmitt (1808—73) aus seiner Verborgenheit gezogen zu haben ist das Verdienst Karl Lohmaiers und seiner Ausstellung von Heidelberger Romantikern 1919. Ein engumgrenztes, aber ungemein sympathisches Talent von feinster Delikatesse des Gefühls, das sich nazarenisch gibt nicht nur in seinen religiösen Bildern, sondern auch in entzückenden und naiven Landschaften, und das selbst in sein großes Familienbild von 1839 die Stimmung einer Santa famiglia nach Art Lorenzo di Credos trägt. G. H. Naeke (1786 bis 1835) kam wie Schnorr 1817 nach Rom in den Kreis der Nazarener und wurde 1825 Professor an der Dresdner Akademie, wo er unter anderen Wasmann beeinflußte. Seine fließende Schönheitslinie gleicht der von Veit am meisten; Bewegungen und das leis Unpersönliche und Geglättete seiner Gestalten wiederholen sich gar zu oft. Aber die Sauberkeit und primitive Grazie in seinen Bildern entsprechen so ganz dem possierlichen Bilde, das Kügelgen in den „Jugenderinnerungen" von dem gravitätischen Familienleben beim alten Papa Naeke entwirft. Und typischer als in den wenigen Gemälden entfaltet sich seine Nazarenerart in den Bleistiftzeichnungen, die zurückhaltend, ängstlich, bescheiden, wie es seine Natur war, mit unendlicher Sorgfalt immer und immer wieder Gesten und Ausdruck probieren und wenden; mit einer märchenhaften Geduld gegenüber dem Modell. Diese sauberen noblen Studien sind ganz angefüllt mit Treue gegen die Natur und oft von hinreißender Feinheit der lyrischen Empfindung; wennschon nicht immer frei von Sentimentalität.

Bei K. G. Peschel (1798—1879) findet sich das Lyrische der biedermeierlichen Empfindung in den Bildern, die mit ihrem Zuge genrehafter Kindlichkeit etwa mit Führich zu vergleichen sind und zu Steinle hinüberweisen. Zum frommen Ausdruck gesellt sich Märchenpoesie, mit klarsten, emailartig leuchtenden Farben in reinem Umriß; eine Klarheit, die vielleicht mehr vom Rausch der Erinnerung an italienische Atmosphäre eingegeben war als von der an Perugino: weshalb sie einige Nuancen empfundener wirkt als bei der Mehrzahl der Nazarener.

Hierin gebührt nun der Preis offenbar dem jüngsten der Führenden, Ed. Steinle (1810—86), dem empfindungsvollen Nachfolger Veits, der als Wiener eine größere Sinnlichkeit und Überzeugungskraft der künstlerischen Mittel mitbrachte. Durch seine gewandte Öltechnik und seine Vielseitigkeit war er auch Führich überlegen, der gleichwohl die überragende und am tiefsten angelegte Persönlichkeit bleibt. Steinles Rechtgläubigkeit hinderte ihn nicht, sich in mannigfachen profanen Aufgaben zu ergehen und die religiösen mit Anmut und Lebenswärme zu durchdringen. In Wien machte der Fügerschüler Kupelwieser ihn mit der Technik vertraut und wurde Fra Angelico sein hohes Muster; in Rom (1828—34) schloß er sich eng an Veit an, dem er auch 1837 nach Frankfurt folgte. Angeborene sinnliche Fülle verleiht seinen vielen Bildern und Fresken, namentlich am Anfange, oft etwas Hinreißendes und neben Lieblichkeit auch Größe der Konzeption. Aber im Übermaß angewendet und bei seinen zahllosen Freskenaufträgen mehr und mehr zur Routine erstarrend, ermüdet diese Schönheit und bedingungslose Versüßung von Fiesole, Sebastiano, Michelangelo u. a. Sie führte ihn schließlich bis zur Theatralik eines konventionellen Katholizismus, die vielen seiner späteren Sachen das Überzeugende nahm und sogar manchmal durch frömmelnden Ausdruck bedenklich an Kaulbachs Unwahrhaftigkeiten streifte.

Dergestalt ging Steinle als religiöser Maler in jeder Beziehung über Veit und den ihm innerlich doch verwandteren Führich hinaus: im Kolo-

ristischen, wo er kräftigere, feurigere, bedeutsamere Klänge fand; in der ausgedehnten Praxis eines vielbeschäftigten Kirchenfreskanten; und, durch beides zugleich und seine Wiener Sinnenfreude getrieben, in theatralischer Dramatik, womit er den nazarenischen Katholizismus modernisierte und damit auch leider seiner gänzlichen Auflösung in süßlichen Schwulst entgegentrieb.



Ludwig Richter

Historienbild





Man kann die wichtigsten Bestrebungen der Epoche im Historischen erkennen. Es war eine rückwärts gewandte Zeit; die Romantik hatte die Vergangenheit als das wertvollere Gut der schalen Gegenwart entgegengehalten, und die politischen und sozialen Verhältnisse der Biedermeierzeit waren ganz danach angetan, alles Gewesene in verschönerndem Lichte zu sehen. In dieser Richtung wird das Epigonentum des Biedermeiers gegenüber der Romantik vielleicht am offenbarsten: in Politik, Poesie, Wissenschaft und in der Kunst erntete man die Früchte der Napoleonischen Ära; aber es fällt schwer zu behaupten, daß diese Früchte immer wohlschmeckend waren.

Was die Politik betrifft, so wurden alle vorwärts weisenden Ideen als staatsgefährlich verfolgt, voran die der Einheit und Freiheit, leitende Gesichtspunkte bis 1870; ja es brauchten nicht einmal Ideen zu sein: die „altdeutsche Tracht" nebst Bart und wallendem Haupthaar, worin sich die hochfliegende Gesinnung der Studenten, Künstler und Turner auszudrücken beliebte, wurden nach der Ermordung Kotzebues 1819 als Merkmale revolutionären Geistes unter

Strafe gestellt. Die Folge war ein allgemeiner Rückzug auf den engherzigsten Partikularismus:

„Wir haben sechsunddreißig Herrn
— Ist nicht zu viel —, und einen Stern
Trägt jeder schützend auf seinem Herzen;
Und er braucht nicht zu fürchten die Idee des Märzen",

so drückte Heine das aus: die elende Kleinstaaterei, die mit allen erdenkbaren Schranken nicht nur Nord und Süd, sondern auch Sachsen-Altenburg von Reuß-Schleiz-Greiz genau so trennte wie Preußen von Rußland, von oben diktiert und vom Bürger treulich befolgt. Aber vor allem die Mainlinie entwickelte ihre strategische Bedeutung als Stacheldraht zwischen dem romantischen Monarchismus im Norden und den liberalen Anwandlungen des Südens. Es hat seinen Sinn, daß die echte Romantik auf Norddeutschland beschränkt blieb, wo die protestantische Energie, im preußischen Staatswesen straff organisiert, den Geist zu hochgesteigerten Extremen erzog, Runge, Novalis, die Schlegel als Gegenwirkung hervorbrachte, bald aber sich ins Politische wandte und Hegel sich zum Kronzeugen der gottgewollten Allmacht des Staates erwählte. Der Schwabe Hegel wurde zum obersten Anwalt der norddeutschen Vernunft, zum politischen Über-Kant: der Staat als die Organisation des Vernünftigen ist das schlechthin Gegebene, das Gute an sich. Und seine Schüler von der Rechten führten den Gedanken zu letzten Konsequenzen (nachdem schon, und auch das ist bezeichnend für die geistige Rolle der Romantik, Novalis vor 1800 den Staat zum Bollwerk der Religion ernannt hatte): Gentz, Adam Müller, vor allem aber der Schweizer Junker K. L. von Haller, Friedrich Wilhems IV. Orakel, dessen Weisheit etwa in den Sätzen gipfelte: Der Staat, rein auf Macht gegründet, ist persönliches Eigentum des Herrschers; gegen Mißbrauch der Macht kann es nur in Religion und Moral von seiner Seite Schutz geben; der Untertan hat zu gehorchen und auf Gott

zu vertrauen. Daß solcher Wahnsinn kein leeres Gerede blieb, weiß man ja zur Genüge aus der Staatskunst der großen und kleinen Metternichs, aus den Demagogenverfolgungen, Karlsbader Beschlüssen, Zensurstücken und Polizeischikanen, die seit 1819 Deutschland für jeden selbständigen Menschen zur Hölle machten. Die französische Revolution verschlimmerte nur den Druck; und der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., auf den so viele Toren ihre Hoffnung gesetzt hatten, mußte grimmig enttäuschen: natürlicherweise, denn er war wohl der typischste Hohenzoller, der regiert hat, regiert ganz im Geiste der Haller und Kamptz. Welch ein Mißbrauch mit dem Begriff der Romantik zu treiben möglich war, zeigt die abgegriffene Bezeichnung dieses Königs als „Romantiker auf dem Throne"; was ungefähr soviel bedeutet, als wenn man Iwan den Schrecklichen das Musterbild eines Herrschers nennt. Das Veraltete und Bigotte dieser Art Romantik äußerte sich folgerichtig auch in der Art seiner Kunstliebhaberei, um zu dem harmloseren Teil des Programmes überzugehen: vor allem in der Hochzüchtung der Restaurierungsmanie, die uns seit jener Zeit die herrlichsten Dome des Mittelalters rettungslos verpfuscht hat, durch Gewährenlassen von Architekten, deren Größenwahn in genauem Verhältnis zu ihrer künstlerischen Impotenz stand. Diese Reißbrettmenschen wußten infolge ihrer Hochschulbildung ja viel besser, wie Gotik oder romanischer Stil aussehen mußten, als die ungebildeten Meister des Mittelalters. Wie schutzlos Kunstwerke dem Biedermeier ausgeliefert waren, kann man sogar aus dem Ton der Opposition gegen diese Wiederherstellungswut entnehmen. Denn der Hohn der Liberalen wie D. Fr. Strauß, des Jungen Deutschland, Heines usw. richtete sich nicht etwa gegen die künstlerische Barbarei, sondern nur gegen das Bekenntnis zur Orthodoxie und die Verbeugung vor dem Ultramontanismus, die darin lagen; es war also keine Kunstangelegenheit, sondern Parteisache, wenn man die Herstellung des Kölner Doms ablehnte. Pecht hat freilich aus ästhetischem Gewissen dagegen aufbegehrt, aber das war wie die Stimme des Predigers in der Wüste, und

sie erscholl auch erst etwas verspätet 1894, „Aus meiner Zeit" heraus, in seinen munteren, aber entsetzlich geschriebenen Lebenserinnerungen.

Gegenüber dem nackten Machtstandpunkt des reaktionär philosophierenden Nordens stand nun freilich der Liberalismus des süddeutschen Bürgertums, der sich in sogenannten Parlamenten seine Beschwerden von der Leber reden konnte. Aber man muß sagen, daß diese bürgerlichen Schwatzbuden beinahe noch mehr Übelkeit erregen als die junkerliche Tatkraft Preußens. Das Niveau war da von einer Bescheidenheit, die Beängstigung verursacht; in der Bewunderung französischer Zustände gipfelte alle politische Weisheit.

Der Ton des öffentlichen und privaten Lebens hatte dementsprechend in Süddeutschland wohl eine etwas wärmere und gemütlichere Färbung; es war der richtiggehende Ofenwinkel, das eigentliche und ungefärbte Milieu des Biedermeiers, dem es im Norden immer etwas unheimlich und frostig zumute war, Herd und Keimzelle all des behaglichen Kleinwesens von Genre und spätromantischem Gemüt. Allein es fehlt doch jeder Ansatz von Großzügigkeit in Seele, Gesellschaft und Staat, und die höheren Möglichkeiten zu einer Entwicklung lagen hier nicht; was sie beitrugen zur deutschen Kultur, waren die Herzenstöne der Poesie, war das tüchtige Material.

Will man diese schwäbische oder bayrische Spießigkeit sich richtig vorstellen, so genügt es, ihre Reflexe in den späten Gedichten des scharfsinnigsten und darum so grenzenlos unbeliebten Mannes zu kennen, den man schlechthin bogenweise zitieren müßte, um Bescheid zu wissen: in Heines Zeitgedichten, Deutschland, Lamentationen und Letzten Gedichten. Wenn etwas hellseherisch zu nennen ist inmitten der biedermeierlichen Stickluft, so sind es diese Dinge. Bis zu welchen Höhen sich seine Visionen erheben konnten, mag eine Probe zeigen, deren prophetische Geste fürchterlich noch über die Gegenwart sich hinausreckt.

Wanderratten

Es gibt zwei Sorten Ratten:
Die hungrigen und die satten.
Die satten bleiben vergnügt zu Haus,
Die hungrigen aber wandern aus.

Sie wandern vieltausend Meilen,
Ganz ohne Rasten und Weilen,
Gradaus in ihrem grimmigen Lauf,
Nicht Wind und Wetter hält sie auf.

Sie klimmen wohl über die Höhen,
Sie schwimmen wohl über die Seen;
Gar mancher ersäuft oder bricht das Genick,
Die lebenden lassen die toten zurück.

Es haben diese Käuze
Gar fürchterliche Schnäuze;
Sie tragen die Köpfe geschoren egal,
Ganz radikal, ganz rattenkahl.

Die radikale Rotte
Weiß nichts von einem Gotte,
Sie lassen nicht taufen ihre Brut,
Die Weiber sind Gemeindegut.

Der sinnliche Rattenhaufen,
Er will nur fressen und saufen,
Er denkt nicht, während er säuft und frißt,
Daß unsre Seele unsterblich ist.

So eine wilde Ratze,
Die fürchtet nicht Hölle, nicht Katze;
Sie hat kein Gut, sie hat kein Geld
Und wünscht aufs neue zu teilen die Welt.

Die Wanderratten, o wehe!
Sie sind schon in der Nähe.
Sie rücken heran, ich höre schon
Ihr Pfeifen, die Zahl ist Legion.

O wehe! wir sind verloren,
Sie sind schon vor den Toren!
Der Bürgermeister und Senat,
Sie schütteln die Köpfe, und keiner weiß Rat.

Die Bürgerschaft greift zu den Waffen,
Die Glocken läuten die Pfaffen:
Gefährdet ist das Palladium
Des sittlichen Staats, das Eigentum.

Nicht Glockengeläute, nicht Pfaffengebete,
Nicht hochwohlweise Staatsdekrete,
Auch nicht Kanonen, viel Hundertpfünder,
Sie helfen euch heute, ihr lieben Kinder!

Heut helfen euch nicht die Wortgespinste
Der abgelebten Redekünste,
Man fängt nicht Ratten mit Syllogismen,
Sie springen über die feinsten Sophismen.

Im hungrigen Magen Eingang finden
Nur Suppenlogik mit Knödelgründen,
Nur Argumente von Rinderbraten,
Begleitet mit Göttinger Wurstzitaten.

Ein schweigender Stockfisch, in Butter gesotten,
Behaget den radikalen Rotten
Viel besser als ein Mirabeau
Und alle Redner seit Cicero.

Heines geniale Vielseitigkeit greift allerdings nach allen Richtungen über seine Zeit hinaus. Er ist ein Einzelfall; und man kann von ihm nicht un=



Ludwig Richter

bedingt auf die Literatur seiner Zeit schließen. Wie sich in ihr die trüben und verworrenen Verhältnisse spiegelten, zeigen die spätromantischen Epigonen und das Junge Deutschland. Die tiefwurzelnde Fähigkeit der Deutschen, sich in fremde Empfindungen und Formen einzufühlen, ist nach dem Vorgange Herders durch die Romantik erst zur Blüte gebracht worden: eine Folge der jämmerlichen Zustände daheim, die den Blick der Geistigen mit Gewalt aufs Internationale lenkte, auf die Assimilierung fremder Kultur. Was in der Literatur, durch meisterhafte Übersetzungen der größten Dichter des Auslandes, als positives Verdienst auftrat, geriet in der Kunst allerdings zum Eklektizismus, und davon wird noch zu reden sein; weil die schöpferische Kraft im Abnehmen war, stieg die große Kunst, zumal die Historie, zu Nachahmungen hinab. In der Poesie aber fand sich als neue Form der historische Roman ein; nach dem Vorbild Walter Scotts, aber mit energischer Betonung der nationalen Besonderheiten. Weniger viel-

leicht in Tiecks späten Romanen, wie dem Aufruhr in den Cevennen, Dichterleben und Vittoria Accorombona, als in Willibald Alexis' acht vaterländischen Romanen (von 1832—56 erschienen), in denen vor einem Hintergrund politischer Handlung sich das Wesen des norddeutschen Geistes enthüllte; in den Gegenwartsromanen der Stifter, Immermann und Gotthelf lebte das beste Teil der Geistigkeit, die aus den Trümmern romantischer Ideologie sich das Vertrauen zur Kernhaftigkeit und Zukunft des deutschen Menschen herausholte. Der Gesellschaftsroman der fünfziger und sechziger Jahre mit Namen von dem Klange Kellers, Freytags oder Raabes hat diese realistisch-historischen Bestrebungen zu einem gewissen Ziele geführt, der politischen Entwicklung vorausgreifend und das Bild des Deutschen formend; wie es der Dichtung geziemt, dem Ideal zur Gestaltung zu verhelfen. Solchem Siegeszuge des dichterischen Gedankens hat die Kunst allerdings nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen, außer den paar Werken Rethels und der partikularistischen Heldenverehrung Menzels. Denn in der Historienmalerei — sie bildet das entsprechende Glied — herrscht auch die Formung des Vergangenen vor.

Verführerisch war die rückwärtsschauende Gesinnung schon vor der Romantik mit Philosophie umkleidet worden. Hegel begründete in seiner „Phänomenologie des Geistes", die 1806 vollendet wurde, den Historismus, indem er die Geschichte, als Entwicklung des Staats, vernünftig pries und als das Wirkliche, das über die Willkür des Subjekts sich hoch erhebt; zugleich als eine Bildungsgeschichte des menschlichen Geistes; Historisches also letzten Endes als das Wichtigste, Wissenswerteste schlechthin. Aus solcher Verfassung und aus dem Geiste der Romantik überhaupt strebte dann die junge Geschichtswissenschaft, von Niebuhr mit modernen Methoden ausgerüstet, in Schlossers und Rottecks Weltgeschichten zur Manifestation liberaler Gesinnung, in Rankes Hauptwerk zu romantischer Loyalität: Dokumenten, die Hegels philosophische Ideen zum parteipolitischen Kleingeld ausmünzten; nicht immer ohne großen Zug, und jeden-

falls bei Schlosser mit seiner Darstellung der Geschichte als moralischen Weltgerichts, recht im Sinne des gesunden Menschenverstandes des Biedermeier. Doch ist dies alles, gleich dem 1826 begonnenen Riesenwerk der Monumenta Germaniae, nur als Probe und Beginn jener unermeßlich anschwellenden Disziplin zu betrachten, die bald alle Gebiete der Wissenschaft in den Bann geschichtlicher Auffassung zog und dem Jahrhundert neben seinem Materialismus noch die Note des Historischen aufprägte.

Im Zusammenhang damit darf man auch nicht die Bemühungen um Vielwisserei vergessen, die von oben her fleißig gefördert wurden; in der preußischen Schulreform, die das Muster für die Schuleinrichtungen der übrigen Staaten abgab, mit dem offensichtlichen Zweck, die Jugend durch Hineinstopfen eines Wustes von „Bildungswissen" zu verdummen und zu gehorsamen Untertanen zurechtzukneten. Was ja auch über alle Begriffe blendend gelungen ist. Auf einer höheren Stufe war es die Ausbildung von immer mehr sich verzweigenden Spezialgebieten, in welche die Wissenschaften sich seit dieser Epoche zu zerlegen begannen; gemütlich zubereitet für den Bedarf des Bürgers in seiner stillen Klause: das Konversationslexikon. Dieses „System, die Wissenschaft zu popularisieren", geht eigentlich schon auf die französischen Enzyklopädisten zurück und stellt sich als eines der vielen Bindeglieder zwischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts und Biedermeier dar; begonnen war es in Deutschland schon 1796, von Brockhaus übernommen und auf seinen Namen getauft 1808, und die erste Auflage 1812 vollendet, worauf sofort die neuen Auflagen begannen, deren vierte 1819 notwendig wurde. Meyers Konversationslexikon folgte 1839, und seitdem hat sich eine nie unterbrochene Flut von Wissensbänden über die deutschen Lande ergossen.

Aber neben solchen allgemeinen Symptomen der wachsenden und ins Breite gehenden Allgemeinbildung und historischer Neigungen gab es auch unmittelbare Ermunterungen für eine Historienmalerei. Die Museen öffneten sich allenthalben seit den zwanziger Jahren als demokratische, allen

zugängliche Kulturstätten, in denen sich die Maler weit bequemer Rat und Anregungen bei den alten Meistern holen konnten, als das früher in den Kunstkammern und schwer zugänglichen Galerien der Fürsten möglich gewesen war. So wie die Privatsammlungen der Autokraten im 18. Jahrhundert sich zu den Museen verhielten, die aus ihnen erwuchsen: so standen die Hofmaler des Rokoko, privilegierte Fürstendiener, zu den bürgerlichen Historienmalern. Die große Malerei wurde aus einem Privatluxus der Fürsten zur Volksunterhaltung und wechselte demgemäß erheblich Gewand und Inhalt. Die antikischen Götter und Helden zogen nicht mehr: man mußte dem gebildeten Publikum neue Dinge vorsetzen, die seinem Wissen schmeichelten und zum Vertiefen in weitschichtige Inhalte einluden. Unumgänglich entstand so aus demokratischem Zeitbewußtsein, aus der ganzen geschilderten Geistesverfassung der zwanziger Jahre das Historienbild. Und was dann die Form anlangte, so gaben zwar die Museen die allgemeine Richtung zum Eklektischen an und dienten den unterschiedlichen Schulen dazu, ihre besonderen Abhandlungen von Kostüm, Körperbildung, Kolorit usw. mit illustren Vorgängern zu belegen. Die unmittelbare Parallele und Berührung aber fanden sie in den Maskenfesten, lebenden Bildern, Pantomimen und kurz an jeder Art von Theater, an dem die Zeit ein bis zur Leidenschaft gesteigertes Interesse nahm. Mangels tieferer Ablenkung nahm alle Welt an diesem obrigkeitlich erlaubten Vergnügen teil; Mimen und Sänger waren die allgemeinen Lieblinge, von der Henriette Sonntag bis zu Liszt und der Malibran bildeten sie die eigentlichen Berühmtheiten und das Tagesgespräch. Über die Berliner zumal konnte sich bei solchen Schwärmereien eine wahre Welle von Narrheit ergießen, weil sie bei angeborner Nüchternheit, wenn sie einmal in Enthusiasmus gerieten, gleich alle Schranken des guten Geschmackes überrannten. Und so schwärmte auch alle Welt für die Pantomimen, seitdem die Lady Hamilton sie am Ende des 18. Jahrhunderts in Mode gebracht und Henriette Händel-Schütz dem Geschmack des Biedermeier angepaßt hatte (worüber sich W. v. Kügelgen und noch

ergötzlicher E. Th. Hoffmann im „Hund Berganza“ ausgelassen haben); und schwärmte für die lebenden Bilder, in denen beliebte Gemälde kopiert wurden, was ganz besonders von dem Düsseldorfer Malerkreise kultiviert wurde und viel zu dem Charakter ihrer Malerei beigetragen hat, die so sehr viel vom lebenden Bilde hat. Ganz im Geiste des Historismus waren auch die prunkvollen Maskenfeste gehalten, die von den Höfen oder der Künstlerschaft ausgingen und die Menschen jahrelang in Atem hielten. Man wählte als Leitmotive dafür beliebte literarische Titel; eins der berühmtesten war das Fest „Lalla Rookh“, 1821; Schulzes „Bezauberte Rose“ gab eine Maskerade in Dresden, und das „Fest der weißen Rose“ (nach Scott), 1829 im Neuen Palais in Potsdam inszeniert, war so langweilig und so berühmt, daß noch 1860 Erinnerungsblätter daran von Menzel gezeichnet wurden, der es natürlich nie gesehen hatte. Archäologen und Dichter, sogar Künstler wirkten bei solchen Gelegenheiten mit, die sich kein Hof entgehen ließ, wenn er etwas auf literarische Reputation hielt. Wir werden aber ohne weiteres glauben, daß amüsanter, lebendiger und farbiger die Maskenfeste der Münchner Künstler.waren, für welche ihnen Hoftheater und Odeon zur Verfügung standen, auch wenn wir nicht die köstlichen Schilderungen Kellers im Grünen Heinrich kennen, sondern nur ein paar Atelierfeste aus dem Münchner Fasching vor 1910. Alles das aber war im Geist der Spätromantik aufgefaßt und förderte nicht nur das Verständnis der Historienbilder, aus denen die stolzen Masken in Fleisch und Blut herausgestiegen schienen, sondern trugen auch wieder zur Kultivierung der Kunstart bei: entsprang doch alles mitsammen dem Drang der Zeit, sich zu betäuben und zu vergessen in der Erinnerung an eine bessere Vergangenheit.

Nicht in allen Fällen freilich konnte es sich um eine Verherrlichung der verschollenen Größe Deutschlands handeln. Man kann das anfangs vielmehr beinahe als Ausnahme hinstellen, die erst später, mit erstarkendem Nationalbewußtsein, sich in die Regel verwandelte. Vielmehr spielte hier das internationale Interesse und der Partikularismus der Deutschen eine

erhebliche Rolle; wie auch nicht zu vergessen ist, daß die Historie sich erst im Laufe der zwanziger Jahre, langsam genug, aus der Mythologie entwickelte. Anfänglich beherrschte Cornelius' mythologischer Idealismus das Feld, wenn auch Ludwig I. schon repräsentative Szenen aus der bayrischen Geschichte in Auftrag gab. Ein symbolhaftes Zwischenstadium schob sich um 1830 ein, der konstruierte Querschnitt Kaulbachs und das lyrische Intermezzo der Düsseldorfer. Erst in den vierziger Jahren drang die realistische Geschichtsauffassung siegreich durch, die dramatische Geschehnisse suchte. Rethel war ihr erster und einziger Höhepunkt. Nach 1850 sank das Historienbild in den äußerlichen Kostüm-Illusionismus hinab, dessen Wendepunkt Piloty herbeiführte, und mit welchem endgültig jeder höhere Anspruch auf Gestaltung begraben wurde.

Die Entwicklung vollzog sich ausschließlich in München und Düsseldorf; die fruchtbare Berliner Schule zählte ernsthaft nicht mit. Außer Menzel.

München

Das Klima der ludovizianischen Ära war keinem „Fach" so günstig wie dem Historienbild. Ludwigs großzügige Gesinnung verlangte nach dem Höchsten, nach einer Wiedererweckung mediceischer Herrlichkeit, und die umfassendsten Talente, die mächtigsten Fresken taten seiner Unersättlichkeit kaum genug. Aber er verdarb fast mehr als er nützte, durch das Tempo, zu dem er die Künstler fortwährend anstachelte, Werk auf Werk türmend, dem ersten seine Gunst entziehend, kaum daß es begonnen war, um ein viertes und zehntes zu gleicher Zeit zu unternehmen. Und was fast noch schlimmer war: er hatte keinen Sinn für Qualität und Eigenhändigkeit und bestärkte damit das hochmütige Wesen der Cornelianer, die von Technik und Malenkönnen nichts wissen wollten. Unerhört sind Ludwigs Zumutungen nicht etwa bloß an Klenze oder Gärtner gewesen, heut in diesem,

morgen in jenem Stil zu planen, sondern mehr noch an die Maler, deren Werke er regelmäßig durcheinanderwarf, nach Skizzen des einen dem zweiten die Kartons und dem dritten die farbige Ausführung auftrug. Man geht nicht fehl, hierin die Hauptquelle der Ungenießbarkeit und technischen Roheit fast aller der Bauten, Fresken und Skulpturen zu suchen, die auf sein Betreiben in Bayern geschaffen sind, und deren frostige Härte ein wenig von dem unerfreulichen Klima Münchens besitzt. Erreicht hat er aber mit seiner treibenden Unrast, daß München eine ungeheure Pflanzstätte deutscher, man wäre zeitweise versucht zu sagen: europäischer Kunst und vor allem der Historienmalerei geworden ist, als welche sie sich unter einer so offenbaren Begünstigung von oben her üppig entfaltete und den großen Auftakt der Entwicklung gab.

Ludwigs Regierung, die von 1825—48 währte, entsprach ungefähr der engeren Biedermeierzeit. Aber er hatte schon als Kronprinz das lebendigste Gefühl für Kunst, schon seit 1804 zu kaufen begonnen, 1815 Klenze an den Hof berufen lassen, um Glyptothek und Walhalla auf seine Kosten bauen zu lassen: die einzige wahrhafte und auch menschlich bedeutende Persönlichkeit innerhalb der deutschen Fürstenschaft, und der einzige Fürst, der die Verantwortung seines Standes gegenüber der Kultur besaß wie die Despoten des 18. Jahrhunderts. Ohne Despotismus ging es auch bei seinem idealen Streben nicht ab, und in echt deutscher Weise war es ein romantisches Gefühl, das ihn herrisch dabei leitete und die Künstler nach seinem Willen zwang. Er wollte zwar Schönheit und wollte München zur Kunststadt erheben: aber auf dem Umwege über die alte und wesensfremde Kunst Italiens, das er so inbrünstig liebte. Es war im Grunde die gleiche „Romantik", die das Genrebild und die sentimentale Landschaft des Bürgers erschuf, in der besonderen Art ihrer Auswirkung aber der Zeit widerstrebend. Er glaubte sein München zu erhöhen, indem er es mit Palästen und Kirchen füllte, deren jedes einen anderen, und alle zumal italienische Stile repräsentierten, und mit Fresken, deren Form und Gehalt ebenfalls italienisch oder

antik war. Keiner hat wie Ludwig in den Geleisen Winckelmann-Goethes darauf hingearbeitet, die Deutschen ihrem eigenen Kunstwesen zu entfremden und zu sklavischen Bewunderern des Welschen zu erziehen: keiner vermochte es mit einem so tatkräftigen Nachdruck. Trotz der entgegenstrebenden Bürgerkunst der Kobell, Bürkel, Heß, Spitzweg usw., die dem Sinne der Münchner so viel gemäßer war: der stilbestimmende Wille zum mindesten für die „hohe" Kunst und für die Beibehaltung von deren Vorrang, ist Ludwig und sein anachronistischer und buntscheckiger Romantizismus gewesen. Und so hat er, sieht man auf die Wirkung und läßt die Einzelwerke außer Betracht, mehr schädigend für Kunst und Deutschtum gewirkt als fördernd: denn wichtiger als das Materielle von Werken ist der Geist, in dem sie verrichtet werden und der von ihnen ausgeht: und der war nicht deutsch und nicht gegenwartslebendig. Auch daß er in Cornelius den ihm kongenialen Meister fand — in jenem Winter 1817/18 in Rom, der für das Schicksal deutscher Kunst bestimmend wurde —: auch das ist bezeichnend, auch das verhängnisvoll. Wie anders hätten Runge und Fohr, um zwei der Besten, zu früh Gestorbenen zu nennen, an leitender Stelle ihre Aufgabe ergriffen.

Denn Cornelius war in jenen Jahren schon über seinen Höhepunkt hinaus und hatte sich, seit den Fresken der Villa Massimi, bedingungslos dem großen Raffael verschrieben. Rom hatte sein Werk an ihm vollbracht, aus einem Romantiker war der Nazarener mit der typischen Renaissancegesinnung geworden. Und die Aufgaben, die ihm Ludwig bei seiner Übersiedlung nach München 1819 stellte, konnten ihn nur tiefer in seinen Formenirrtum locken, vor allem die mythologischen Repräsentationsstücke der Glyptothek; die gleichwohl sein Bestes geblieben sind. Cornelius hätte sich viel lieber an die Nibelungen gemacht, zu denen er vor kurzem seine gewaltigen Illustrationen gezeichnet hatte. Nun, da es sich um die ewigen Griechen und ihre „liederlichen Heidengötter" drehte, und das in gewölbten Räumen, wo für die Fresken wenig regelmäßige Flächen übrigblieben, geriet er ganz



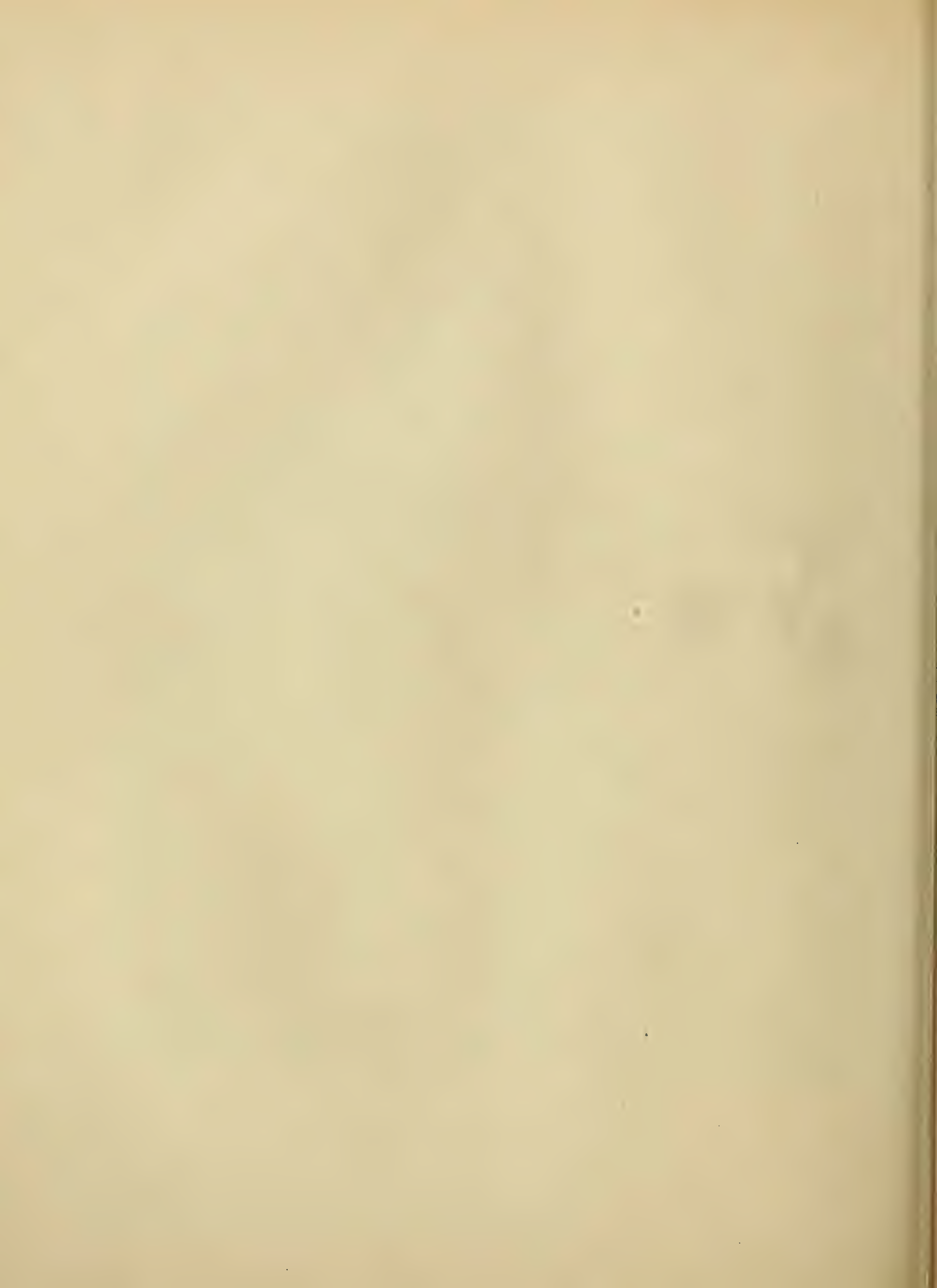
Adolph Schrödter

von selber in ein System von symbolischer Architektonik im Aufbau und von körperlicher Plastizität im einzelnen, das wie aus Raffael, Mantegna und Michelangelo gemischt erscheint. Bei Cornelius selber vermochte solch eklektisches Verfahren, in Verbindung mit großartiger Charakterisierungskraft und dramatischem Genie, vielfach noch höchst bedeutende Eigenwerte zu erzeugen. Eine Schöpfermacht von solchem Ausmaß ließ sich eben nicht von heute auf morgen aushöhlen. Wo es sich aber um die Wirkung handelte, um die Schüler und Trabanten, da hat Cornelius schlechthin verheerend gewirkt.

Das architektonische Gerüst, das die Fresken und Kartons des Cornelius aufrecht erhält und ihnen ihre symbolische Bedeutung verleiht, dieses Repräsentative eines großen Stils war notwendig, um über die Mängel eklektischer Form und ungepflegter Technik, über die entsetzliche Unempfindlichkeit gegenüber der Farbe hinwegzuhelfen und die Leistung als positiv anerkennen zu lassen. Hier gibt es, mehr als eigentliche Handlung, dramatische Repräsentation: die Erscheinung des Heroischen in seinem Wesenskern. Es waren Historienbilder mehr im Sinne der Raffaelischen Stanzen als des 19. Jahrhunderts, und darin liegt ihr Geistiges und ihr Verdienst als Monumentalschöpfungen der zwanziger Jahre. Aber diese Höhe konnte doch nur der Meister selber einhalten. Seine Schüler, deren Namen nicht wesentlich sind, und auf deren Konto, als technisch Ausführende, fast ganz der unerquickliche harte Gesamteindruck der Cornelianischen Fresken zu setzen ist, übernahmen wenig mehr als seine Fehler. Wo sie selbständig auftraten, versagten sie fast immer. Als vornehmstes Beispiel gelte uns Julius Schnorr v. Carolsfeld (1794—1872). In seinen ersten römischen Jahren (von 1817 bis etwa 1823), ganz wie Cornelius, ein naiver Schöpfer und Gestalter der Natur, geriet er rasch durch das Beispiel der Cinquecentisten, und in München in fortschreitendem Maße in ein ganz falsches Fahrwasser. Statt seiner Begabung die ihr angemessenen idyllisch-poetischen Aufgaben zu stellen, nötigte ihn Ludwig durch den Auftrag der Nibelungensäle zu einer forcierten Dramatik; so daß er eines der bezeichnendsten Beispiele für die verderbliche Ökonomie des Königs wurde. Für die Darstellung ungeheurer Heldenschicksale langte sein Talent in keiner Weise, und so mußte er aus den vatikanischen Stanzen eine Form entlehnen, deren Wucht er nicht mit Leben und Ausdruck zu füllen wußte. Am allerwenigsten aber paßte dieses Pathos zu der primitiven Reckenhaftigkeit der deutschen Helden. Schnorr hätte einen männlicheren und vervollkommneten Ludwig Richter abgegeben, wenn er bei Landschaft und Idylle hätte bleiben dürfen. Aber dorthin fand er sich leider nie zurück.



Emil Ludwig Grimm



Aus Cornelius Schule erwuchs und bildete dessen Idealismus zu einer sonderbaren Zerrgestalt um: Wilhelm v. Kaulbach (1805—74). Unter Cornelius besuchte er 1822—26 die Düsseldorfer Akademie, und als jener den Direktorposten endgültig aufgab und ganz nach München übersiedelte, folgte er ihm dorthin und erhielt einige selbständige Aufgaben, im Odeon und anderswo. Aber seine Bildung, seine literarischen Ambitionen, sein sarkastischer Geist führten ihn bald zu den satirischen Illustrationen von Goethes Reineke Fuchs, und weiter zu jener Art geschichtsphilosophischer Monumente, die so recht im Zuge der biedermeierlichen Spätromantik lagen und weit mehr als des Cornelius Abstraktionen, ja als der Düsseldorfische Lyrismus dem heimlichen Ideal der gebildeten Deutschen entsprachen. Mit der Hunnenschlacht von 1834 (zunächst als braune Grisaillemalerei für Raczynski ausgeführt) fing es an, und der Ruhm dieser Entwürfe war bald so groß, daß ihm zur Ausführung in allergrößtem Maßstab das Treppenhaus des Berliner Museums überlassen wurde; wo er von 1847—63 in Wasserglastechnik jene sechs Geschichtsungeheuer malte, die seinen Namen noch heute lebendig erhalten, da sie durchaus nicht zu übersehen sind. Dazwischen fielen noch jene nicht minder ausgedehnten, aber von Sonne und Regen längst ausgelöschen Fresken an der Außenwand der Neuen Pinakothek in München: Taktlosigkeiten in überlebensgroßem Format, deren Witz in unerhörte Geschmacklosigkeit ausartete. Man kann sich noch an den Entwürfen in der Pinakothek selber erbauen, aber nicht mehr ganz den Grad von Stillosigkeit feststellen, mit dem hier schlechthin Witzblattillustrationen mit Karikaturen von Porträts in einen ungebührlichen Maßstab gesetzt werden.

Jene historischen Allegorien aber, mit denen wir es allein zu tun haben, bauen in zwiefacher Weise auf Cornelius auf und karikieren zwiefach seinen Idealismus. Das Raffaelische Kompositionsprinzip, von dem Meister weise umgemodelt, wurde von Kaulbach beim Schema der zwei Etagen festgehalten, die sich ohne viel Aufwand von Geist überall wiederholen;

und aus der tektonischen Repräsentation des Mythos wurde der Querschnitt durch eine Geschichtsepoche als Allegorie. Kaulbach ging also noch nicht so weit, die geschichtliche Handlung selber darzustellen, sondern blieb bei einer Zwischenform stehen, die dem Bildungsdünkel der Epoche ganz besonders schmeichelte. Denn die vielen historischen Personen und die Anspielungen auf geistige und heldische Taten in seinen Fresken aufzufinden und ihre Bedeutung zu erraten, bildete das verlockende Spiel, bei dem jeder Geist und Wissen funkeln lassen konnte, die er sein nannte. Für Kaulbach war damit die Sache ungeheuer erleichtert. Die Schlossersche Weltgeschichte lieferte ihm seinen Stoff in Massen, und den Rest besorgte das zweigeschossige Muster der Schule von Athen.

Aber er hatte nicht umsonst gegen Cornelius den Vorsprung eines halben Menschenlebens. Auch in dem, was man Realismus und Kolorit nannte, übertraf er ihn in einem Grade, daß Cornelius sich im Zorne gegen eine so lasterhafte Verweltlichung wandte und nach dem Affront mit den Pinakothek-Fresken das Tafeltuch zwischen sich und seinem Schüler vollends entzweischnitt. Menschlich und künstlerisch hatte er recht: seine Form ist ohne allen Vergleich bedeutender, die Härte seiner Mißfarben erträglicher als Kaulbachs pathetische Süßlichkeit, die Geistigkeit in seinen schwächsten Werken immer noch erhaben zu nennen gegenüber der inneren Verlogenheit des Nachfolgers. Aber die Welt wollte nun einmal „Fortschritte", und die bengalische Auflichtung des Kaulbachschen Kolorits erschien ihr ebenso wie der Ansatz zu historischer Kostümtreue seiner Figuren als Entwicklung. Sie war es auch, historisch angesehen; freilich nicht eine Entwicklung zum Höheren, vielmehr in dem verflachenden Sinne der Zeit, da das Biedermeiertum eine Abplattung der Romantik bedeutet. Vergleicht man wiederum diesen Status Kaulbachs mit dem wachsenden Illusionismus in allen Äußerlichkeiten bei Piloty, so muß jener ebenso weit hinter diesem zurückstehen, und nimmt man als Endpunkt dann noch Makart, so ergibt sich von 1820—70 eine regelrechte Stufenfolge mit jeweils etwa fünfzehn

Jahren Zwischenraum. Es gibt vielleicht noch heute Menschen, die darin den gottgewollten Fortschritt und Aufstieg zu immer größerer Vollkommenheit sehen, so etwa wie es Pecht und Rosenberg taten. Schade, daß es über Makart höchstens noch Franz Stuck als oberstes Stüfchen gibt.

Der große Erfolg Kaulbachs gegenüber der unbequemen strengen Größe des Cornelius war darin begründet, daß er allen Instinkten des Publikums mit stofflichen Bildungsinteressen entgegenkam: hier lag sein wahrer „Fortschritt". Und er näherte sich damit den Düsseldorfern, daß er die Geschichte nicht bei einem dramatischen Moment packte, sondern ganz von Zeit und Ort abstrahierte und einen ideologischen Querschnitt durch eine Epoche legte. Selbst wo er ein Geschehen gab, wie bei „Salamis" oder der „Eroberung Jerusalems", war es völlig eingewickelt in transzendentale höhere Bedeutung und nur beispielhaft gemeint.

Philosophisch entsprach dieser Auffassung die Hegelsche Geschichtskonstruktion. Auch sie ganz auf dem Geist aufgebaut und naturfeindlich, eine metaphysische Annahme: was ist, ist vernünftig, soll wenigstens vernünftig sein und also gut. Kaulbach stellte ja das vernunftgemäße Soll der Geschichte dar, erhaben über den Zufall der Realität; aber nicht idealistisch im echten Sinne, sondern nur aufklärerisch, fordernd, mit deutlich pädagogischer Pose; im letzten Grunde unehrlich, spöttisch, verneinend. Auch sein ernst gemeintes Pathos hat einen infamen Zug von Unehrerbietigkeit und eine Übertreibung, die in Sarkasmus und Selbstverspottung umschlägt; und über allem den leichtfertigen Zug von Lüsternheit, der keinen sittlichen Ernst aufkommen läßt.

Das Mephistophelische in Kaulbachs Wesen gehörte nicht eigentlich seiner Zeit an, wurde wenigstens nicht oder nicht als zugehörig empfunden, sondern war ganz seine persönliche Angelegenheit; wenn es auch in der Poesie ein lebhaftes Echo bei Heine fand. Die beiden haben auffallend viel Verwandtschaft; vor allem in ihrer romantischen Ironie, die sie gegen ihre Lehrmeister sich wenden ließ, in der hellen Revolutionsstimmung ihres

Spottes, der messerscharfen Beobachtung und mehr oder weniger versteckten Erotik. Aber Heine war nicht nur menschlich der Größere, der sich von allen kleinlichen Negationen und schwülen Irrungen seiner Jugend emporhob zur Höhe reiner, das Große bejahender Menschlichkeit, wozu es bei Kaulbach niemals gelangt hat: er war auch der größere Künstler. Romantische Ironie, politische Satiren kristallisierten sich ihm ebenso zu untadeliger Form wie soziales und balladenhaftes Pathos. All das aber, was bei ihm poetisches Verdienst war und zur dichterischen Form sich klärte, mußte bei einem Maler zum Unheil ausschlagen. Kaulbach konnte nicht mit Heine rivalisieren, weil sein Werkzeug dafür zu stumpf war; nie kann Malerei die Literatur auf literarischem Felde schlagen. Und Kaulbach vermochte sich zeitlebens nicht über die Stufe zu erheben, die er mit der Hunnenschlacht und Reinecke Fuchs erreicht hatte. War diese an sich schon von zweifelhaftem Wert und nur denkbar als Durchgangsstadium zu Höherem, so verlor sie alle Bedeutung dadurch, daß er sich nicht zu entwickeln vermochte und nichts weiter geleistet hat, als Variationen der einen Melodie. In ihm vollzog sich sichtbar das Schicksal der Historienkunst, die von dem abstrakten Idealismus der Nazarener zur Bildungsmalerei, zum historischen Rebus hinabstieg, und der nichts weiter übrig blieb, als die Äußerlichkeiten von Kostüm, Lokal und Porträt immer weiter zu treiben. Wobei Kaulbach nicht mehr mitgemacht hat.

Von den Übergangskünstlern, die zwischen Cornelius und Piloty das Münchner Kunstleben ziemlich abwechslungsreich gestalteten, sei nur der Vorläufer Makarts in Wien genannt, Karl Rahl (1812—65), öfters in München und auf die dortigen Künstler durch seinen drastischen und farbigen Eklektizismus und seine unwiderstehliche Zungenfertigkeit von großem Einfluß; und Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (1804—48), weil es von ihm außer Skizzen zu seinen Historien voll naiver Anschaulichkeit und frühnazarenisch farbiger Flächen auch einige frühe Bildnisse gibt, die eine ungemein kraftvolle und ursprüngliche Beobachtung mit einer fast Leiblschen

Tonschönheit ausdrücken. Die Corneliusschule verdarb in ihm sehr gute Anlagen, die selbst noch in seiner „Sendlinger Bauernschlacht" zutage traten, in fragmentarischen Ansätzen zum Realismus; wogegen dann erfolgreich ein religiöses Theater von Christus mit Engeln in der oberen Etage ankämpft und das Raffaelische Schema so unziemlich wie möglich auf dieses bajuvarische Heldenepos überträgt.

Das, was bei Karl Piloty (1826—86) als Naturalismus empfunden wurde, bedeutet den Abschluß der Entwicklung nach oben hin. Hier kommt nicht sowohl sein Verdienst als Lehrer der Münchner Akademie in Frage, das die Epoche Leibls heraufgeführt hat, als seine Herkunft von Gallait und Delaroche, denen er sein Wesentliches verdankte, und die Verwandtschaft mit diesen großen Garderobiers der Kunst. Die berühmte Ausstellung der belgischen Historienbilder, die 1842 in München war, blieb ihm höchster und bestimmender Eindruck; das übrige tat sein Besuch in Venedig 1847 und in Paris 1852, wo Delaroche ihm zum Erlebnis wurde. Der maßgebliche Auftrag brachte schon 1851 ein Hauptwerk, „Die Gründung der katholischen Liga". Es war wie ein Trutzbekenntnis zum Katholizismus gegenüber dem Liberalismus in Lessings Hußbildern und dem Aufkläricht Kaulbachs: künstlerisch ungefähr auf gleichem Niveau, entwicklungsgeschichtlich aber ebenso auf geistigem wie auf technischem Wege die fortgeschrittene Stufe: die Plattform naturalistischer Theatralik, mit welcher die Biedermeierzeit abschloß und das Historienbild zum Illusionismus der Gründerzeit überführte. Erst mit Piloty war gegenüber Kaulbach die Unmittelbarkeit historischer Schilderung erreicht. Bedeutsame Szenen, nicht immer frei von genrehaftem Gefühl („Seni vor der Leiche Wallensteins") wurden mit aller erreichbaren Treue in Gewand und Lokal geschildert, aber mit jener Subjektivität einer theatermäßigen Gruppierung, die sich aufs stärkste gegen die gleichzeitige Sachlichkeit Menzels abhebt; mit der spezifisch süddeutschen, man möchte sagen katholisch-barocken Inszenierung, die ein ebenso natürliches Erbstück aus Kaulbachs Nachlaß war, wie

Kaulbach aus der Architektonik des Cornelius hergekommen war. Es ist wichtig, diese Schulzusammenhänge zu erkennen und zu sehen, worin sie bestanden, weil das jedenfalls die einzig zuverlässige Verbindung mit dem Künstlerischen im Münchner Historienbild bedeutete; worauf man denn auch, als letzten Ausläufer, Makarts dekorativen Feuerzauber verstehen wird, als Instrumentierung von Pilotys Kostümlichkeit zu bacchantischen Orchesterstücken. Mit kürzesten Schlagworten wäre die Abfolge etwa so zu skizzieren: Cornelius — plastische Tektonik, Monumentalität der Linie; Kaulbach — theatralischer Kolorismus und fließende Linienmusik als Erweichung jener Härte; Piloty — Übergang ins Lager des malerischen Naturalismus, bei offener Theaterbühne; Makart — Auflösung des Malerischen in Festdekoration. Und wie Piloty inhaltlich, gegenüber der Freigeistigkeit des Bürgertums, die Rückkehr zur Loyalität und Legitimität bedeutete, gewissermaßen die Bismarckische Ära vorausfühlte, so schwenkte seine Form auch mit Entschlossenheit zum vollen Materialismus der fünfziger Jahre ein. Wir empfinden seine Kostümtreue zwar längst nicht mehr als Realismus, sondern nur als bühnenhafte Draperie. Aber für seine Zeit war er wirklich der Befreier von Kaulbachscher Unnatur und der Lehrer der großen Maler von 1870; und so bedeutete er dem Süden dasselbe, was Menzel für Norddeutschland war; nur um so viel gefühlswärmer, sentimentaler, pathetischer, als Menzel kühl und korrekt war. Im Streben nach Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit des Geschehens waren sie beide einig; daß Menzel so viel höher stand, lag an seiner nüchternen Schulung und der Vollkommenheit seines malerischen Ingeniums. Sieht man auf ihre legitimen Nachfolger: Leibl und den Liebermann der siebziger Jahre — so erkennt man am besten, daß beide auf dem gleichen Breitengrade der Entwicklung sich fanden.

Düsseldorf

Gegenüber der Verwahrlosung der Düsseldorfer Akademie unter Cornelius brachte Wilhelm Schadow (1789—1862), als er 1826 dorthin als Direktor kam, ein System, das wirklich das Wunder einer künstlerischen Erziehung verrichtete. Ein so starker Eigenwille wie Cornelius konnte keine selbständigen Helfer heranziehen, sondern nur ihren Willen brechen, da wo er bestand. Der weit unbedeutendere Schadow besaß nicht nur sein akademisches Erziehungsprogramm, sondern auch eine gute Witterung für Persönlichkeiten und den Willen, sie gewähren zu lassen. Wir haben schon gehört, daß Landschaft und Genre recht gegen seine Absichten sich in Düsseldorf entwickelten, daß er aber niemandem dabei Steine in den Weg warf, so sehr ihm die Historienmalerei allein am Herzen lag. Wenn es an ihm gelegen hätte, so würde Düsseldorf eine wahrhaft bedeutende Kunst hervorgebracht haben. Daß dies nicht geschah und alles bei Lichte besehen in Rauch und Schaumschlägerei sich auflöste, beweist nur, daß auch mit den besten Methoden keine echten Kunstwerke erzeugt werden können, und daß das System der Akademien selber der Tod aller ursprünglichen Kunst ist. Wahrscheinlich hat es, außer der Kopenhagener, keine bessere Akademie gegeben als die Schadowsche. Aber ihr Erfolg war nur, daß in Düsseldorf alle starken Talente nivelliert und zur Gangbarkeit abgeschliffen wurden; gleichviel, wie sie sich zur Akademie selber stellten.

Als Sohn des alten Gottfried Schadow brachte er eine gute Morgengabe scharfer Beobachtung und nüchterner Anpassungsfähigkeit mit. Seine Schulung vollzog sich aber wesentlich in nazarenischen Bahnen; bis 1810 bildete er ähnlich Schick eine Art Zwischenglied zwischen dem Klassizismus von Carstens und dem der Nazarener, und in Rom 1810—19, schloß er sich äußerlich ganz an diese an und konvertierte, wie das in den Kreisen üblich war. Doch zeichnete er sich niemals durch Überschwang des Gefühls aus; hielt sich gleich weit von ängstlicher Nachahmung Raffaels wie der

Natur und sorgte vor allem, durch beharrlichen Fleiß seiner geringen Schöpferkraft nachhelfend, für solide technische Schulung. Das war aber die Grundlage, die ein erfolgreicher Organisator des Kunstschaffens brauchen konnte, und es ist kein Zufall, daß seine eignen Werke, selbst die geschickten Bildnisse seiner vorrömischen Zeit, so gut wie vergessen sind und auf jeden Fall und zu allen Zeiten hinter seiner Bedeutung als Akademiedirektor zurücktraten. Was von Wilhelm Schadow wichtig zu wissen ist, erschöpft sich beinahe in der Denkschrift, die er über seine Düsseldorfer Kompositionslehre verfaßt hat, und die uns besser als alle Historienbilder über den Geist der Schule unterrichtet.

Die Schüler — sie waren fast alle im jugendlichsten bildsamsten Alter — mußten zuerst nach Gips zeichnen, dann nach den Draperien am Gliedermann, um das Runde der Formen zu begreifen. Als Vorübung für Erfindungen wurden ferner fremde Skizzen kopiert. Endlich konnten sie sich ans Komponieren machen, und auch das in sehr geschickter Steigerung: zuerst mit Zeichnungen der leitenden Bildidee, die ihnen vor allem erst feststehen sollte; und hierzu mußten sie nun mit Sorgfalt die Stellungen und den Faltenwurf am lebenden Modell studieren. Erst dann durften farbige Skizzen folgen, und bevor an die Ausführung im Großen gegangen wurde, mußten auch die Farben, wie vorher die Plastik, an Modell und Draperien, nachgeprüft werden. So sollte die Natur während des ganzen Entstehungsprozesses zur Kontrolle der Bildvorstellung und zur Erreichung größerer Wahrheit herangezogen werden. Das war der Düsseldorfer „Realismus", den Cornelius so verwerflich fand, weil er den Künstler hindere, lediglich nach seiner Imagination zu schaffen.

Wir werden dem Urteil des großen Meisters nicht ganz unrecht geben können, wenn wir das Resultat betrachten. Der richtige Kern von Schadows Lehre war: daß die Bildidee das Erste und Wichtigste sei; und daß ein strenges Naturstudium unvermeidbar sei für den Künstler. Grotesk wirkte nur die Vermischung der Arbeitsweisen: daß während des schöpferischen

Alfred Rethel

Werdeganges das Modell schlechthin bestimmend werden sollte. Die Folge war ganz einfach, daß man Lebende Bilder nicht nur zum Spaße stellte, sondern regelmäßig auch als Historien malte, und daß die bildende Phantasie, wie bei dem Herrn Direktor selbst, beständig nachhinkte und zu spät kam, wenn das Unglück schon geschehen war. Cornelius hatte recht: große Kunst, wie sie hier geschaffen werden sollte, muß ungetrübt der Einbildung des Künstlers entströmen: wie er sie verlebendigt, ist seine Sache — am besten, wenn er seine Formen aus langer Schulung her im Kopf hat und nur abzuschreiben braucht, was die Phantasie ihm diktiert. Jede Abhängigkeit vom Modell während der Intuition ist vom Übel. Unsre Großen haben, anfangs verlacht und mißachtet, alle so gehandelt; Carstens und Cornelius wie Böcklin, Marées, Hodler; und Feuerbachs Verhängnis ist gewesen, daß er sich niemals vom Modell loslösen konnte: auch das ein Erfolg der Schulung in Düsseldorf und bei Couture. Die armselige Richtigkeit von Form und Farbe wurde so zum Schibboleth der Düsseldorfer und hat bewirkt, daß ihre vielbewunderten Historien verschollen sind, weil ihnen durch die Methode die Unbefangenheit und das Irrationale des Schöpferischen genommen wurde.

Zu ihrer Zeit haben das wenige erkannt, weil die solide Mache und das Neuartige des Inhalts blendeten. Und so konnte Karl Lessing, der das Zeug zu einem guten Landschafter besaß, nicht nur von Schadow durch immer wiederholtes Drängen zur Figuren- und schließlich zur großen Historienmalerei getrieben, sondern auch als bedeutender Schöpfer gefeiert werden. Da ihm aber von der Natur das passive Erlebnis der Landschaftsstimmung gegeben war, so gelangte er nicht über die Darstellung des leidenden Helden hinaus und wurde für den weinerlichen Charakter der ganzen Schule tonangebend. Seine frühen Erfindungen bewegten sich im Kreise lyrischer Stimmungsfiguren. Erst mit der Hussitenpredigt (1835) ging er zum Thematischen der Historie über, auch hierin der Bahnbrecher, wie in seinem ganzen Schaffen; aber schwunglos und mit einer Pedanterie des Realismus,

der Wesentlichstes und Unwichtigstes gleich schwer nahm. Vielleicht ist „Ezzelino im Kerker" von 1836 als sein dramatischer Höhepunkt zu bezeichnen, durch Gegenüberstellung von Charakteren fast so etwas wie Handlung vortäuschend; aber es blieb doch hier wie bei seinem Huß vor dem Konzil (1842) und den übrigen streitbaren Protestantenbildern bei Schaustellungen von theatralischem Gepränge, die mehr gute Gesinnung als bewegende Kraft verraten. Das Wichtigste daran war die liberalisierende Tendenz, worin er sich mit den Dramen des Jungen Deutschland aufs engste berührte; nur daß etwa die Gesellschaftsstücke Gutzkows aus den vierziger Jahren: Zopf und Schwert, Urbild des Tartüffe, Uriel Acosta, bei allem Ballast von bloßem Räsonnement doch so viel lebendige Kraft enthalten, daß sie mindestens als Rollenstücke bis in die Gegenwart zugkräftig geblieben sind. Während Lessings gemaltes Theater längst alle Aktualität und damit seine einzige Bedeutung eingebüßt hat. Sein kostümlicher Realismus endlich ist so relativ und zeitlich zu bewerten wie der von Piloty, nämlich nicht einmal auf einer Linie mit diesem, sondern entsprechend seiner früheren Entwicklungsstufe wie ein Übergang von Kaulbach zu Piloty. Daß alles am Modell hängt und Lebendes Bild bleibt, versteht sich nach den allgemeinen Ausführungen über die Schule, deren Haupt er ja war, von selbst.

Noch viel stärker war Bendemann durch Wesen und Erziehung (als Sohn eines wohlhabenden Bankiers) mit dem Mangel an dramatischer Energie belastet. Er hat im Grunde überhaupt keine Historie geschaffen, sondern nur Idyllen mit historischer (meist alttestamentarischer) Färbung; und das belebteste, auch umfangreichste Bild seines langen Lebens: die Wegführung der Juden in babylonische Gefangenschaft, datiert erst von 1872 und spiegelt eine sehr gewandelte Zeit. Daß er dem Gedächtnis der Nachwelt vollends und gründlicher als Lessing entschwunden ist, liegt wohl daran, daß ihm die Kennzeichen starker Persönlichkeit überhaupt mangelten und daß er auch das letzte Hilfsmittel der Popularität, die Stofflichkeit,



Alfred Rethel

verschmähte und sich ganz in die Stille seiner jüdischen Patriarchen zurückzog, die niemand sonderlich interessierten.

Lebendig erhalten hat sich von allen Historienmalern nur Alfred Rethel (1816—59), weil er nicht seiner Zeit, sondern der Kunst angehörte. Er war der einzige von den Düsseldorfern, dem seine Epoche die Anerkennung versagte; in einem Maße, das für ihn zu schwerer Beleidigung wurde und nicht wenig zu der Umdüsterung seines Gemüts und zu seinem frühen Ende beitrug. Hatte man doch schon in der städtischen Kunstkommission zu Aachen einen Beschluß gefaßt, seine Fresken wieder entfernen zu lassen. Auch wenn wir nichts mehr von seiner Hand besäßen, müßten wir aus dem pöbelhaften Benehmen der Aachener und sonstigen Banausen wissen, daß hier ein Genie zu Tode gequält wurde; weil nur einen überragenden Geist das Los solcher Mißachtung treffen kann. Aber wir besitzen zum Glück eine Reihe von Werken seiner Hand, welche diese Annahme glänzend bestätigen; weniger seine Wandbilder im Aachener Rathaus, weil diese durch Pfuscherhände verdorben sind, als die Entwürfe und Studien dazu und die Holzschnitte, in denen sich sein gewaltiger Geist unbeschränkt ausdrücken konnte.

Im Jahre 1840 erhielt Rethel den Auftrag zu den Fresken aus der Geschichte Karls des Großen, die den Aachener Rathaussaal zieren sollten, weil die Stadt des alten Kaisers Residenz gewesen war. Man wollte sich in einer großen Vergangenheit bespiegeln. Aber das war nicht die Meinung des jungen Düsseldorfer Malers. Er nahm seine Aufgabe ernsthaft und machte umfassende Studien dazu; 1844 ging er nach Rom, um Raffaels Stanzen zu studieren. Was den anderen zum Unheil ausschlug, geriet ihm zur Größe: nicht das zeitlich und national Bedingte des Urbinaten eignete er sich an, sondern nur das Geheimnis und den Willen zum Monumentalen; das Unverlierbare einer königlichen Gesinnung. Die ist rein, aber unverwelscht mit dem vollen Nachdruck auf seinem Deutschtum, in seine Bilder übergegangen. Nicht Raffael, sondern Rethel steht über

ihnen geschrieben; und was ihm neben jenem die Deutschen Cornelius und Dürer sagen konnten, auch das nahm er gelehrig auf und verwandelte es sich in Eigentum. So ist er der Schöpfer des ersten und wahrhaften Historienbildes der Deutschen geworden, nicht bloß für die vierziger Jahre und für die Entwicklungsstufe des monumentalen Realismus, den er erschuf, sondern schlechthin für die neuere Zeit. Rethel war der einzige und würdige Fortsetzer des frühen Cornelius (bis zur Casa Bartholdy), dessen Erbe er verwaltete und mehrte; ihm am nächsten an Kraft männlicher Charakterisierung und Dramatik des Ausdrucks; ihm überlegen an Klarheit und Deutlichkeit dramatischen Geschehens, weil er nicht bei der repräsentativen Gebärde stehen blieb, sondern mit epischem Nachdruck Handlung darstellte. Was alle Gleichzeitigen und Späteren, und nicht bloß die Deutschen (mit der einzigen Ausnahme von Delacroix') ins Komödienhafte der Allegorie, ins Theatralische eines eiteln Bildungspathos umbiegen: das wird bei Rethel zu seelischer Erfassung der Situation, zur sachlich durchdachten Lösung historischer Probleme. Er gibt nicht den passiven Heros, sondern Psychologie des Handelnden; und seine Regie kümmert sich nicht um die Wirkung auf den Betrachter, sondern um Greifbarkeit, Überzeugungskraft und Unmittelbarkeit der Aktion.

Darum sind bei Rethel die Charaktere, die Kostüme, die Wahrheit des Milieus niemals Selbstzweck, niemals drängen sie sich als eitle Schaustellungen von Können oder methodischer Schulung vor; sondern der große, mit Sorgfalt vorbereitete historische Apparat und sein intensiver Realismus ordnen sich der dramatischen Idee unter. Diese ist es, die sich restlos ausdrückt in der Masse, der Komposition, in den Kontrasten von Spielern und Gegenspielern, in der dramatischen Steigerung führender Linien: und dadurch bewirkt er eine wahrhafte Vorstellung von der Größe und dem Beziehungsreichtum historischer Ereignisse.

Auch in der Heranziehung von Begleitfiguren offenbart sich immer die geistige Überlegenheit des Schöpfers: niemals sind sie zuschauende oder



Alfred Rethel

sentimental anmerkende Statisten, sondern Teilnehmer an der Handlung, und verbreitern dergestalt die Basis des Geschehens, das nicht allein auf den Helden, sondern auf seine soziale Umgebung gestellt wird. Cornelius war, nach dem Vorgange von Carstens, der einzige vor Rethel, der sich auf solches Inbeziehungsetzen aller Figuren zur Bedeutung des Ganzen verstand; und auch dieses verbindet die beiden Großen der Historie miteinander.

Wenn man den echten Ton seines Pathos kennenlernen will, so muß man sich mehr als an seine vielfach gestörten und mißglückten Gemälde an seine aquarellierten Entwürfe (vor allem im Dresdner Kupferstichkabinett)

und an seine Holzschnitte halten. Auch darin teilt Rethel das Schicksal vieler großen Deutschen, daß ihm seine Malereien nicht wohl gerieten und das Größte für die Kunst der Zeichnung aufgespart wurde. In seinen wenigen Holzschnitten erneuerte er die Tradition Dürers und Holbeins, dem er auch im Thematischen der Totentänze nachstrebte; wiewohl auf ganz selbständiger Grundlage. Wird man im Holzschnitt für das Genre Spitzweg, für die religiöse Illustration Führich den Kranz reichen dürfen, so überstrahlt Rethel sie beide mit der zeitlosen Monumentalität und Symbolkraft seiner Linie. Größeres ist, mit schlichtesten Mitteln, an Werken heroischen Gehalts bis zu Munch nicht geschaffen worden. Menzels Illustrationen wirken neben diesem kleinlich und bedingt. Und selbst von der Seite der Aktualität genommen, hat keiner der Zeitgenossen Rethel übertreffen können. Geistreicher mag Menzel fast immer sein — seine Größe besitzt er nicht; von der trockenen Berichterstattung der Heß, Adam, Steffeck, wo sie sich an Zeitereignisse machen, ganz zu schweigen. Rethel hat Begebnisse aus seiner Zeit zum Allgemeinen erhoben und Symbole menschlicher Verblendung und vom Tode geschaffen, die nicht nur verständlich sind im allgemeinsten Sinne, sondern auch, trotz ihrer betonten Parteinahme gegen Revolution von unten, Dokumente eines hohen und überlegenen Geistes, der historisch zu empfinden verstand gegenüber seiner eigenen Zeit.



Abb. 1. Max Josef Wagenbauer: Bei Schäftlarn. (1820)



Abb. 2. J. A. Klein: Der Reiter. (Mannheim, Kunsthalle)



Abb. 3. Heinrich Buerkel: Weinbergstreppe in Italien



Kunsthandlung A. Heinemann, München

Abb. 4. Benno Adam: Idyll am Tegernsee



Abb. 5. Hermann Kauffmann: Am Meeresstrande. (Darmstadt, Museum)



Abb. 6. J. E. Hummel: Schachpartie bei Humboldt. [Berlin, Nationalgalerie



Abb. 7. Julius Oldach: Johanneskirche in Hamburg. (Hamburg, Kunsthalle)



Abb. 8. Julius Oldach: Tante Elisabeth. (Hamburg, Kunsthalle)



Abb. 9. Louis Asher: Künstleratelier. (Hamburg, Kunsthalle)

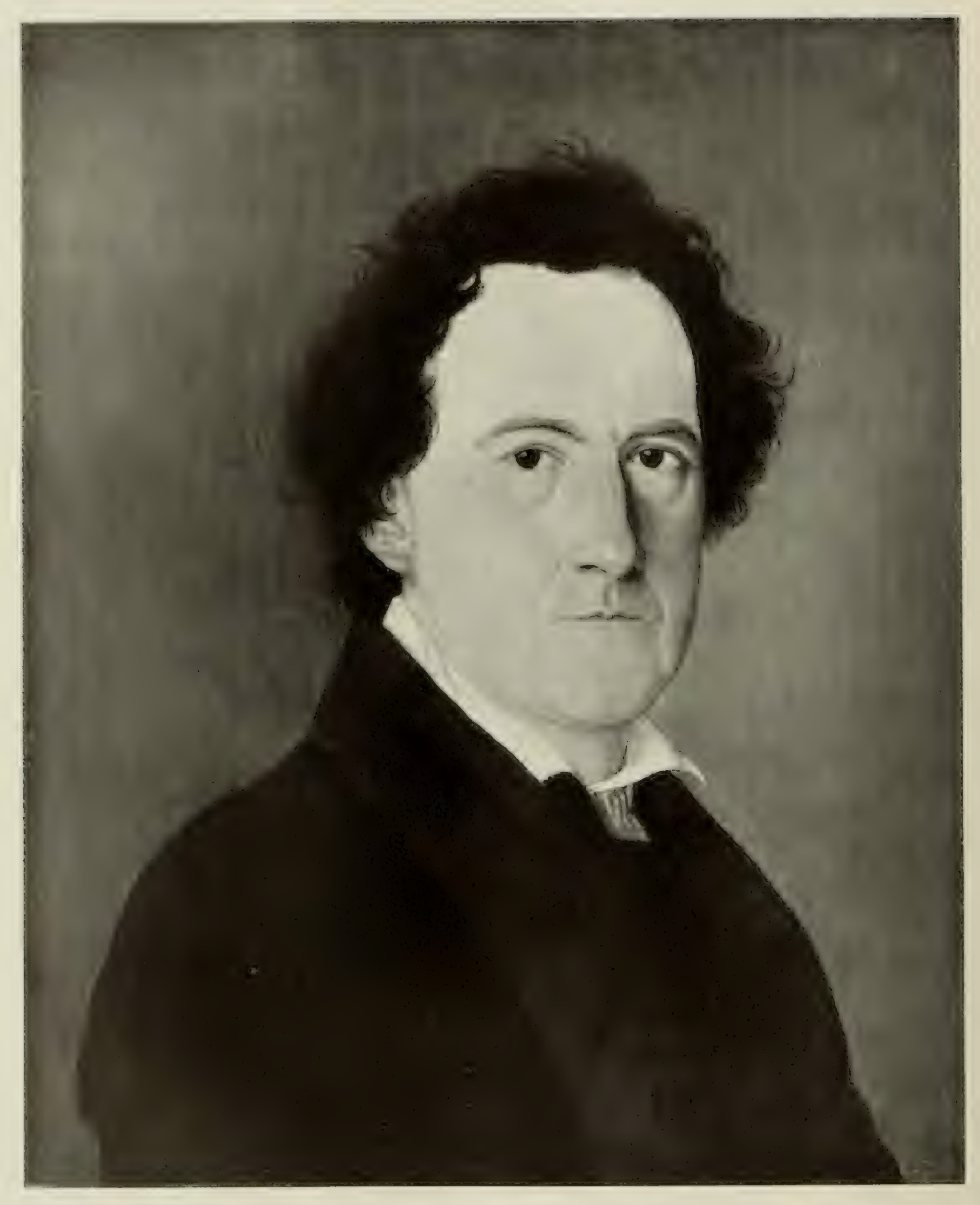


Abb. 10. Erwin Speckter: Maler Herterich. (Hamburg, Kunsthalle)



Abb. 11. Friedrich Wasmann: Frau Pastor Hübbe. (Hamburg, Kunsthalle)



K. Haberstock, Berlin

Abb. 12. Eduard Gärtner: Kurfürstenbrücke



Phot. F. Bruckmann A.G., München

Abb. 13. Franz Krüger: Pferdestall. (1847. Berlin, Nationalgalerie)



Phot. Br. Cassirer, Berlin

Abb. 14. K. Fr. Kersting: Knaben mit Katze



Abb. 15. L. G. Carus: Pillnitzer Elbinsel. (Dresden, Gemäldegalerie)



Abb. 16. Friedrich Oehme: Weißeritzufer in Dresden. (Dresden, Städt. Sammlungen)



Abb. 17. Ludwig Castell: Dresden von der Löschwitzer Höhe aus. (Dresden, Städt. Sammlungen)



Abb. 18. Ferdinand Waldmüller: Familienbild



K. Haberstock, Berlin

Abb. 19. Johann Grund: Zwei Kinder



Abb. 20. Karl Engel von der Rabenau: Atelier. (Darmstadt, Museum)



Abb. 21. K. J. Milde: Rektor Classen und Familie. (Hamburg, Kunsthalle)



Abb. 22. C. Gröger: Des Künstlers Pflegetochter. (Hamburg, Kunsthalle)



Abb. 23. W. v. Kügelgen: Familie von Haynitz. (Dresden, Städt. Samml.)



Abb. 24. Josef Karl Stieler: Die Tochter des Künstlers. (1848)



Abb. 25. Friedrich von Amerling: Johann Gottfried Schadow (1837)



Abb. 26. Unbekannter Meister: Familienbild. (Um 1820)



Abb. 27. Carl Begas: Die Familie Begas. (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)



Phot. F. Bruckmann A.G., München

Abb. 28. F. X. Winterhalter: Prinzessin von Orleans. (Versailles, Gal.)



Abb. 29. Ferdinand von Rayski: Damenbildnis. (Dresden, Gemäldegalerie)



Abb. 30. Ferdinand von Rayski: Kinderbildnis. (Dresden, Gemäldegalerie)



Kunsthandlung A. Heinemann, München

Abb. 31. Albrecht Adam: Im Atelier. (1854)



Phot. F. Bruckmann A.G., München

Abb. 32. Dominik Quaglio: Reitschule und Café Tambosi. (München, Pinakothek)



Abb. 33. Friedrich Wasmann: Skizze aus Meran. (Hamburg, Kunsthalle)



Phot. B. Cassirer, Berlin

Abb. 34. Cl. Dahl: Wolkenstudie. (Berlin, Nationalgalerie)



Abb. 35. Christian Gille: Kühe im Wasser. (Dresden, Städtische Sammlungen)



Abb. 36. Chr. F. Gille: Herbstlicher Baum. (Dresden, Städt. Samml.)



Abb. 37. Karl Blechen: Liebenthaler Grund. (Berlin, Nationalgalerie



Phot. B. Cassirer, Berlin

Abb. 38. Karl Blechen: Eisenwerk bei Eberswalde. (Berlin, Nationalgalerie)



Abb. 39. Adolph Schmidt: Gebirgslandschaft. (Dresden, Städtische Sammlungen)



Abb. 40. F. v. Rayski: Reiter vor dem Gewitter fliehend. (Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum)



Abb. 41. Joh. Wilhelm Schirmer: Wald bei Mondschein. (Kohlezeichnung)



Abb. 42. Johann Wilhelm Schirmer: Sintflut. (Mannheim, Kunsthalle)



Abb. 43. Heinrich Heinlein: Donnerkogelwand am Gosausee



Kunsthandlung A. Heinemann, München

Abb. 44. Heinrich Heinlein: Steg im Gebirge



Kunsthandlung A. Heinemann, München

Abb. 45. Karl Rottmann: Einsame Föhre



Abb. 46. Andreas Achenbach: Wassermühle am Waldberg. (Dresden, Gemäldegalerie)



Kunsthandlung A. Heinemann, München

Abb. 47. Albert Zimmermann: Heroische Landschaft. (1839)



Abb. 48. Albert Zimmermann: Bellaggio. (Dresden, Städt. Sammlungen)



Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin

Abb. 49. Eduard Schleich: Abendlandschaft



Kunsthandlung Zickel, München

Abb. 50. Carl Spitzweg: Sennerin im Gebirge



Abb. 51. H. Gärtner: Hirt mit Herde. (Aquarell, Dresden, Städt. Samml.)



Abb. 52. Friedrich Preller d. Ä. Odysseus und Kalypso



Abb. 53. F. v. Olivier: Elias. (München, Graphische Sammlung)



Abb. 54. Franz-Dreber: Diana mit Nymphen. (Dresden, Gemäldegalerie)



Abb. 55. Moritz von Schwind: Pamina und die drei Knaben



Abb. 56. Eduard von Steinle: Lorelei. (München, Schackgalerie)



Abb. 57. J. E. v. Steinle: Romantische Szene. (Dresden, Galerie Arnold)



Abb. 58. Lorens Frölich: Nixenfang. (Hamburg, Kunsthalle)



Abb. 59. Jakob Becker: Heimkehr der Schnitter. (Frankfurt a. M., Städelsches Institut)



Abb. 60. Carl Spitzweg: Er kommt!



Abb. 61. A. Schrödter: Die trauernden Lohgerber. (Frankf. M., Städel. Inst.)



Abb. 62. Karl Fr. Lessing: Kreuzritters Wacht in der Wüste. (1835. Getuschte Bleistiftzeichnung)



Abb. 63. Theodor Hosemann: Vagabunden



Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin

Abb. 64. Johann Peter Hasenclever: Weinprobe. (1843. Berlin, Nationalgalerie)



Abb. 65. Carl Seidel: Spargelesser. (Dresden, Städt. Sammlungen)



Abb. 66. K. H. Rahl: Schlafendes Kind. (Heidelberg, Städt. Sammlungen)



Abb. 67. Ferdinand Waldmüller: Der erste Schritt



Abb. 68. Ferdinand Waldmüller: Die Pfändung



Phot. F. Bruckmann A.G., München

Abb. 69. Josef Danhauser: Schachpartie. (Wien)



Abb. 70. Ludwig Richter: Der alte Sänger. (Dresden, Staatliche Gemäldegalerie)



Phot. Wolfrum, Wien

Abb. 71. J. Scheffer von Leonhardshof: Die heilige Cäcilie. (Wien, Hofmuseum)



Abb. 72. J. v. Führich: Einführung des Christentums in die deutschen Urwälder. (München, Schackgalerie)



Abb. 73. Josef von Führich: Jakob und Rahel. (1836. Wien, Hofmuseum)



Abb. 74. Ph. Veit: Die zwei Marien am Grabe Christi. (Frankfurt M., Städel. Institut)



K. Haberstock, Berlin

Abb. 75. Heinrich Mücke: Himmelfahrt



Abb. 76. G. Ph. Schmitt: Der Maler und seine Familie. (Heidelberg, Städt. Samml.)



Abb. 77. Georg Philipp Schmitt: Wolfstein im Lautertal. (Heidelberg, Städt Sammlung)



Abb. 78. Wilhelm von Kaulbach: Die Schlacht bei Salamis. (Stuttgart, Galerie)



Abb. 79. Eduard Bendemann: Trauernde Juden. (Köln, Wallraf-Richartz-Museum)



Kunsthandlung Heinemann, München

Abb. 80. Wilhelm Lindenschmit: Selbstbildnis. (Um 1830)

Literaturverzeichnis

Allgemeine Literatur

U. Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon (ersch. Bd. I–XIV, A–S).

F. Nagler, Allgemeines Künstlerlexikon (vollständig, z. T. veraltet).

F. Kugler, Kleine Schriften. 3 Bde. 1832.

A. v. Schaden, Artistisches München i. J. 1835.

W. v. Schadow, Der moderne Vasari. 1854.

Wiegmann, Die Künstlerakademie zu Düsseldorf. 1856.

A. Hagen, Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. 2 Bde. 1857.

A. Andresen, Die deutschen Maler-Radierer. 1866–69.

Fr. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862–67.

Fr. v. Weech, Badische Biographien. 2 Bde. 1875.

Herm. Riegel, Geschichte des Wiederaufbaues der deutschen Kunst. 1876.

– Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. 1877.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. 1877.

Ad. Rosenberg, Die Berliner Malerschule. 1879.

– Geschichte der modernen Kunst. 3 Bde. 1885–87.

Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. 1877–85.

J. N. Ringseis, Erinnerungen. 4 Bde. 1886.

Fr. Pecht, Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert. 1888.

Fr. Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts. 1891.

Fr. Pecht, Aus meiner Zeit. 1894.

Luise v. Kobell, Unter den 4 ersten Königen von Bayern. 2 Bde. 1894.
A. Lichtwark, Studien. 1897.
— Das Bildnis in Hamburg. 1898.
Th. Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration. 2 Bde. 1900.
Fr. Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. 1902.
J. Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrh. 1903.
J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bde. 1903.
Fr. Pollack, Österreichische Künstler. 1905.
C. Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrh. III. Aufl. 1907.
Lichtenberg u. Jaffé, Hundert Jahre deutsch-röm. Landschaftsmalerei. 1907.
E. Hannover, Dänische Kunst im 19. Jahrh. 1907.
Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom. 1907.
E. v. Leisching, Die Bildnisminiatur in Österreich. 1907.
H. Weizsäcker u. A. Dessoff, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrh. 2 Bde. 1909.
H. Höhn, Studien zur Entwicklung der Münchn. Landschaftsmalerei. 1909.
W. Waetzold, Die Kunst des Porträts. 1908.
K. Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrh. 1911.
Fr. Noack, Das deutsche Rom. 1912.
E. Rump, Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs. 1912.
H. v. Tschudi, Gesammelte Schriften. 1912.
K. Scheffler, Die Nationalgalerie. 1912.
J. A. Beringer, Badische Malerei des 19. Jahrh. 1913.
R. Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrh. 1914.
Max Deri, Die Malerei im 19. Jahrh. 2 Bde. 1919.
H. Uhde-Bernays, Münchner Landschafter. 1921.
L. Justi, Deutsche Malerei im 19. Jahrh. (Nationalgalerie). 1921.
Paul F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830. 1921.
Curt Glaser, Die Graphik der Neuzeit. 1922.
K. Woermann, Geschichte der Kunst. II. Aufl. Bd. 6 (erscheint 1922).

Literatur über einzelne Künstler

Amerling. L. A. Frankl, Friedrich v. Amerling. 1889.
P. Becker. Franz Rittweger, Peter Becker, der Merian des 19. Jahrh. 1895.
Blechen. G. J. Kern, Karl Blechen. 1911.
Carus. C. G. Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. 4 Bde. 1865–66 (Bd. V. im Mskr.).
Cornelius. (Die Bibliographie bis 1910 u. H. Sepp, Bibliographie der bayrischen Kunstgeschichte. 1906, Nachtrag 1912.)
— H. Riegel, Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. II. Aufl. 1870.
— E. Förster, Peter v. Cornelius, Ein Gedenkblatt. 1874.
— A. Kuhn, Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. 1921.
Erhard. A. Apell, Das Werk von J. Chr. Erhard. 1866.
Friedrich. C. G. Carus, Friedrich der Landschaftsmaler. 1841.
— A. Aubert, Gott, Freiheit, Vaterland. 1915 (herausgeg. v. Deutschen Verein f. Kunstwissenschaft).
Weitere Lit. in Künstlerlexikon von Thieme.
Führich. J. v. Führich, Briefe aus Italien. 1883.
— H. v. Wörndle, Jos. Ritter v. Führich. 1911.
— M. Dreger, Jos. v. Führich. 1912. Ergänzungen von Wörndle. 1914
Gensler. Fritz Bürger, Die Gensler. 1916.
Gurlitt. L. Gurlitt, Louis Gurlitt, ein Künstlerleben des 19. Jahrh. 1912.
Hosemann. L. Brieger, Theodor Hosemann. 1920.
Kauffmann. A. Lichtwark, Herm. Kauffmann u. d. Kunst i. Hamburg. 1893.
Kaulbach. F. v. Ostini, Wilhelm v. Kaulbach (Knackfuß-Monographie). 1906.
— Josefa Dürck-Kaulbach, Erinnerungen an W. v. Kaulbach. 1918.
Klein. C. Jahr, J. A. Klein 1863.
Krüger. M. Osborn, Franz Krüger (Knackfuß-Monogr.). 1910.

Kügelgen. W. v. Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes (Volks-Ausg. Langewiesche-Brand. 1910).
Lessing. A. Buchholz, Die Geschichte der Familie Lessing. 1909.
Menzel. Wessely, A. Menzel, Leben und Werke.
— M. Jordan, Das Werk Ad. Menzels. 4 Bde. 1885—1905.
— H. v. Tschudi, Aus Menzels jungen Jahren. 1906.
— J. Meier-Graefe, Der junge Menzel. 1906.
— H. Wolff, Briefe Ad. Menzels. 1914.
— K. Scheffler, Menzel, Der Mensch — Das Werk. 1915.
— G. Kirstein, Das Leben A. Menzels. 1919.
Meyerheim, Eduard, Eine Selbstbiographie des Meisters. 1880.
Oldach. A. Lichtwark, Julius Oldach. 1899.
Overbeck. Margaret Howitt, Friedrich Overbeck. 2 Bde. 1886.
Preller. O. Roquette, Friedrich Preller, ein Lebensbild. 1883.
— W. Witting, Künstlerisches aus Briefen Fr. Prellers. 1903.
— J. Gensel, Friedrich Preller (Knackfuß-Monogr.). 1904.
Rayski. E. Sigismund, Ferdinand v. Rayski. Ein biographischer Versuch (Mitteil. d. Vereins f. Gesch. Dresdens, H. 20). 1907.
Rethel. W. Müller v. Königswinter, Alfred Rethel. 1861.
— V. Valentin, Alfred Rethel. Eine Charakteristik. 1892.
— W. Schmid, Alfred Rethel (Knackfuß-Monogr.). 1898.
— J. Ponten, A. Rethels Briefe. 1912.
Richter. A. L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. 2 Bde. 1885. 10. Aufl. 1901.
— P. Mohn, Ludwig Richter (Knackfuß-Monogr.). 1896.
— D. Koch, L. Richter. 1903.
— J. F. Hoff, Ludwig Richter als Freund. 1903.
— B. Goltz, L. Richter. Der Mann und sein Werk. 1920.
Rottmann. A. Beyersdorfer, Karl Rottmann. Biographische Skizze.
Schadow. Hübner, Wilhelm Schadow. 1869.

Schirmer. J. W. Schirmer, Dissertation v. K. Zimmermann. Univ. Kiel 1920.
Schnorr. C. V. H. Schnorr, Eine Lebensskizze d. Malers Julius V. Schnorr. 1885.
— J. Schnorr, Briefe aus Italien. 1886.
— H. W. Singer, Julius Schnorr (Knackfuß-Monogr.). 1911.
Schwind. H. Holland, Moritz v. Schwind. 1873.
— L. v. Wurzbach, M. v. Schwind. 1877.
— F. Haack, M. v. Schwind (Knackfuß-Monogr.). 1893. II. Aufl. 1904.
— O. Weigmann, M. v. Schwind. Des Meisters Werke. (Klass. d. Kst. Bd. 9.) 1906.
E. Speckter. Erwin Speckter, Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. 4 Bde. 1846.
O. Speckter. F. H. Ehmcke, Otto Speckter. (Furche-Kunstgaben I.) 1920.
Spitzweg. H. Uhde-Bernays, Carl Spitzweg. II. Aufl. 1914.
Steinle. L. v. Wurzbach, Ein Madonnenmaler und seine Zeit. 1879.
— A. Reichensperger, Erinnerungen an Ed. Ritter v. Steinle. 1887.
— Ed. v. Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden. 2 Bde. 1897.
— J. Popp, Eduard v. Steinle. 1906.
Veit. M. Spahn, Philipp Veit (Knackfuß-Monogr.). 1886.
Waldmüller. A. Roeßler u. G. Pisko, Ferdinand Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften. 1907.
Wasmann. B. Grönvold, Friedrich Wasmann, Ein deutsches Künstlerleben. (Selbstbiographie, herausgeg. von B. G.) II. Aufl. 1915.
Zimmermann. Reinhard Sebastian Zimmermann, Erinnerungen eines alten Malers. 1884. (Neu herausgeg. v. Deutschen Verein f. Kunstwissenschaft. 1920.)

Künstlerverzeichnis

Achenbach, Andreas. Geb. 29. 9. 1815 in Kassel, gest. 1909 in Düsseldorf. 1825 Schüler der Akademie in Düsseldorf (Schirmer). 1830 erstes selbständiges Bild. 1831 in Schweden mit seinem Vater. 1835 München. 1837 Düsseldorf. 1843 bis 1844 Rom. Seit 1846 in Düsseldorf als Landschaftsmaler.

Achenbach, Oswald. Geb. 2. 2. 1827 in Düsseldorf, gest. 1. 2. 1905 ebenda. 1839 Düsseldorfer Akademie. Schüler seines Bruders Andreas A. 1850—51 Italien. Seitdem hauptsächlich italienische Landschaften.

Adam, Albrecht. Geb. 16. 4. 1786 zu Nördlingen, gest. 28. 8. 1862 in München. 1806 in Nürnberg Schüler von Chr. Zwinger. 1807 nach München. 1809 im Gefolge eines bayrischen Generals gegen die Österreicher im Felde. 1809—12 in Mailand. Machte den russischen Feldzug 1812 mit. Seit 1815 in München, wo er zahlreiche Schlachten- und Pferdebilder in fürstlichen Aufträgen malte und lithographierte.

Adam, Benno. Geb. 5. 7. 1812 in München, gest. 9. 3. 1892 in Kehlheim. Sohn und Schüler von Albrecht Adam, dem er bei seinen Gemälden und Lithographien half. Malte selbständig seit 1835, hauptsächlich Jagdszenen.

Adam, Franz. Geb. 4. 5. 1815 in Mailand, gest. 30. 9. 1886 in München. Zweiter Sohn von Albrecht Adam, dessen begabtester Schüler er war. Selbständige Bilder erst in den 40er Jahren.

Adam, Heinrich. Geb. 27. 3. 1787 in Nördlingen, gest. 15. 2. 1862 in München. Bruder von Albrecht Adam. 1808 Augsburg, Radierung erlernt. 1811 Comersee. Seit 1818 Ölmalerei. Lebte in München als Landschafts- und Architekturmaler.

Aerttinger, Karl August. Geb. 17. 4. 1803 in München, gest. 30. 4. 1876 ebenda. Besuchte die Kunstschule in Augsburg unter Clemens Zimmermann; 1823—28 die Münchner Akademie, 1830—31 Paris. Anfangs Porträts, später ausschließlich Pferde und Paraden gemalt. 1846—48 in Wien. Machte 1848 den Feldzug in Ungarn bei den Russen mit. 1849—54 in Polen, seitdem in München.

Ahlborn, August Wilhelm Julius. Geb. 11. 10. 1796 in Hannover, gest. 24. 8. 1857 in Rom. 1819 Kunstakademie Berlin und Schüler von Wach. Größeren Einfluß hatte Schinkel auf ihn. 1827—32 in Italien. In späteren Jahren zum Katholizismus übergetreten; in religiöser Melancholie seine Malerei aufgegeben.

Ainmiller, Max Emanuel. Geb. 24. 2. 1807 in München, gest. 8. 12. 1870 daselbst. Studierte Architektur bei Gärtner an der Münchner Akademie, dann Zeichner an der Nymphenburger Porzellanmanufaktur und Glasmaler. Als solcher machte er u. a. die neuen Fenster für den Regensburger Dom und die Auer Kirche in München. 1844 Vorstand der Glasmalerei-Anstalt. Zahllose Fenster für deutsche und englische Kirchen. Daneben Architekturmalerei.

Alt, Rudolf von. Geb. 28. 8. 1812 in Wien, gest. 12. 3. 1905 ebenda. Sohn des Malers Jakob Alt, dessen Schüler er 1824 wurde. 1826 an die Wiener Akademie. Seit 1827 begann er seine Reisen, auf denen die berühmten Aquarelle entstanden; 1830 die erste Ansicht von Wien. Seine fruchtbarste Zeit: 1835—55.

Altmann, Anton. Geb. 4. 7. 1808 in Wien, gest. 9. 7. 1871 ebenda. Schüler der Wiener Akademie (Mößner.) Lebte seit 1830 in Wien als Landschaftsmaler.

Altmann, Karl. Geb. 1800 in Feuchtwangen, gest. 1861 in München. 1819—22 Schüler der Dresdener Akademie. Seitdem in München als Genremaler (oberbayrisches Volksleben.)

Amerling, Friedrich von. Geb. 14. 4. 1803 in Wien, gest. 15. 1. 1887 ebenda. 1816—24 Wiener Akademie. 1825 nach London zu Lawrence, 1826 Paris, bei H. Vernet. 1831 in Italien. Seitdem in Wien gesuchter Bildnismaler der Aristokratie. Seine besten Leistungen in den 40er Jahren.

Asher, Louis. Geb. 18. 6. 1804 in Hamburg, gest. 7. 3. 1878 ebenda. Seine Lehrer G. Hardorf d. Aelt. und Leo Lehmann. 1821 Akademie in Dresden; Düsseldorf, von wo 1825 mit Cornelius nach München. 1832—35 in Italien mit E. Speckter, 1838—39 mit Kaulbach. Seitdem meist in Hamburg.

Bamberger, Friedrich. Geb. 17. 10. 1814 in Würzburg, gest. 13. 8. 1873 in Neuenhain bei Bad Soden. 1828 an der Berliner Akademie unter G. Schadow, dann bei dem Marinemaler Wilh. Krause. 1830 in Kassel Schüler von Primavesi. 1832 München, wo Rottmann ihn beeinflußte. Zahlreiche Reisen, besonders nach Spanien: 1841, 1851 und 1863. Malte meist spanische Landschaften in enger Anlehnung an Rottmann.

Bayer, August von. Geb. 3. 5. 1803 in Rorschach, gest. 2. 2. 1875 in Karlsruhe. Studierte Architektur in Karlsruhe unter Weinbrenner. Seit 1828 Architekturmaler in München, dann Karlsruhe.

Becker, Jakob. Geb. 15. 3. 1810 in Dittelsheim bei Worms, gest. 22. 12. 1872 in Frankfurt. Erst Lithograph in Frankfurt, in Düsseldorf 1833 zur Malerei. Malte besonders Genre aus dem Bauernleben des Westerwaldes.

Becker, Peter. Geb. 10. 11. 1828 in Frankfurt a. M., gest. 18. 8. 1904 in Soest. 1844—47 Schüler des Städelschen Instituts unter Hessemer, dann Jak. Becker,

größter Einfluß von Steinle. Viele Wanderungen im Rhein- und Maingebiet. Wenig Ölgemälde. Seit 1858 Lithographien.

Beckmann, Hans. Geb. 21. 3. 1809 in Hamburg, gest. 4. 12. 1882 ebenda. 1832 nach München zur Akademie; kopierte Ruisdael und Wynants, malte und zeichnete vor der Natur an den oberbayerischen Seen, später in der niedersächsischen Landschaft Hamburgs.

Begas, Karl. Geb. 30. 9. 1794 in Hainsberg bei Aachen, gest. 23. 11. 1854 in Berlin. Lernte in Bonn bei Philippart. 1813 nach Paris, zu Gros; bis 1821. 1822 in Italien; großer Eindruck von Giotto in Padua. In Rom an die Nazarener angeschlossen. 1824 nach Berlin, wo er seitdem blieb. Professor seit 1826.

Bendemann, Eduard Julius Friedrich. Geb. 3. 12. 1811 in Berlin, gest. 27. 12. 1889 in Düsseldorf. Schüler der Berliner Akademie. 1827 zu W. Schadow nach Düsseldorf. 1830 „Boas und Ruth". 1832 „Die trauernden Juden". 1838 Dresden, Prof. der Akademie. Wandbilder im Thron- und Ballsaal des Schlosses. 1859—67 Direktor der Düsseldorfer Akademie.

Bendixen, Bernhard. Geb. 10. 5. 1810 in Kopenhagen, gest. 24. 5. 1877 in Hamburg. Schüler der Kopenhagener Akademie unter J. L. Lund. 1844 nach Hamburg, wo er blieb und Bildnisse malte.

Bendixen, Siegfried Detlev. Geb. 1784 in Kiel, gest. 1864 in Hamburg. 1806 Schüler der Münchner Akademie (G. Dillis.) 1815—32 hielt er in Hamburg eine Malschule.

Blechen, Karl. Geb. 29. 7. 1798 in Kottbus, gest. 23. 7. 1840 in Berlin. 1815 Lehrling in einem Bankgeschäft. 1822 zur Berliner Akademie. 1823 Schüler des Landschafters B. Lütke. 1823 Reise nach Dresden. 1824—27 Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater in Berlin. 1828—29 italienische Reise. 1831 Lehrer der Landschaftsklasse in der Berliner Akademie. 1833 Harzreise. 1839 fiel er in Wahnsinn.

Bode, Leopold. Geb. 11. 3. 1831 in Offenbach a. M., gest. 26. 7. 1906 in Frankfurt a. M. Schüler des Städelschen Instituts (J. Becker) und von Ed. Steinle. Lebte als Genremaler und Illustrator in Frankfurt.

Brandes, Hans Heinrich Jürgen. Geb. 23. 5. 1803 in Bortfeld bei Braunschweig, gest. 6. 10. 1868 in Braunschweig. Schüler von Fr. Barthel in Braunschweig. 1823—25 Münchener Akademie. 1830—32 Italien. Seit 1832 ständig in Braunschweig, seit 1835 als Lehrer an der Technischen Hochschule.

Bürkel, Heinrich. Geb. 29. 5. 1802 in Pirmasens, gest. 10. 6. 1869 in München. 1824 in München zu malen begonnen. 1831—33 Italien. Seitdem in München.

Carus, Karl Gustav. Geb. 3. 1. 1789 in Leipzig, gest. 28. 7. 1869 in Dresden. Studierte Medizin in Leipzig, wo er schon 1809 an der Universität über Anatomie las. 1814 nach Dresden, als Professor der Gynäkologie. Schon in Leipzig begann

er zu zeichnen; systematischer in Dresden, wo er von Klengel lernte. 1816 stellte er zum ersten Mal aus. 1827 Leibarzt des Königs von Sachsen. 1831 „Briefe über Landschaftsmalerei" gedruckt.

Catel, Franz. Geb. 22. 2. 1778 in Berlin, gest. 19. 12. 1856 in Rom. Erst Holzbildhauer, dann Bücherillustrator. 1802 Landschaftsaquarelle. 1807—11 in Paris studiert. 1811 nach Rom, wo er seitdem italienische Veduten und Genrebilder malte. Seinen reichen Nachlaß stiftete er deutschen und italienischen Kunstjüngern.

Cogels, Joh. Karl. Geb. 5. 11. 1785 in Brüssel, gest. 31. 5. 1831 in Leithain bei Donauwörth. Studierte in Aachen, Düsseldorf (1802), Paris. 1811 zum ersten Mal, 1818 für dauernd nach München.

Cornelius, Peter von. Geb. 23. 9. 1783 in Düsseldorf, gest. 6. 3. 1867 in Berlin. Schüler seines Vaters Alois C., seit 1795 der Düsseldorfer Akademie unter P. Langer. 1807—1808 Fresken in der Quirinskirche zu Neuß, 1809—11 Frankfurt a. M. 1811 Zeichnungen zu Goethes Faust, 1816 als Stiche erschienen. 1811 nach Rom; Anschluß an die Nazarener um Overbeck. 1812 Zeichnungen zum Nibelungenlied, 1817 in Stichen veröffentlicht. 1816 Fresken in Casa Bartholdy (Traumdeutung und Erkennung Josephs). 1819 nach München zur Ausführung der Fresken in der Glyptothek, beendet 1830; zugleich seit 1821 (während des Winters) Direktor der Düsseldorfer Akademie. 1825 gänzliche Übersiedlung nach München als Direktor der dortigen Akademie. 1826—36 Entwürfe zu den Loggien der Neuen Pinakothek. 1830—39 Fresken in der Ludwigskirche (Jüngstes Gericht usw.) 1841 nach Berlin als Direktor berufen. 1843—67 Arbeit an den Kartons für den „Camposanto" am Berliner Dom (Apokalyptische Reiter usw.), die nicht zur Ausführung gelangten.

Crola, Georg Heinrich. Geb. 5. 6. 1804 in Dresden, gest. 6. 5. 1879 in Ilsenburg (Harz). Schüler der Zeichenschule in Meißen, dann von Klengel und Schubert in Dresden, 1816—26. Friedrich und Dahl förderten ihn. 1830—38 München. Heiratete 1840 in Ilsenburg die Malerin Elise Fränkel und blieb dort.

Daffinger, Moritz Michael. Geb. 25. 1. 1790 in Wien, gest. 22. 8. 1849 ebenda. Schüler von Weixelbaum an der Porzellanmanufaktur, seit 1802 der Wiener Akademie unter H. Maurer. Bis 1812 Maler an der Porzellanmanufaktur. Um 1810 Beginn seiner Porträtminiaturen. Einfluß von Lawrence, der 1819 in Wien war. Seit 1820 Modeporträtist aristokratischer Kreise. Seit 1841 Pflanzenmalerei und Porträtradierungen.

Dahl, Joh. Claussen Christoph. Geb. 24. 2. 1788 in Bergen (Norwegen), gest. 14. 10. 1857 in Dresden. 1803 Schüler eines Dekorationsmalers. 1811 an die Akademie in Kopenhagen. 1816 begann Eckersberg ihn zu beeinflussen. 1818 auf Reisen, blieb in Dresden; 1820—21 Italien. 1826 und 1834 norwegische Reisen.

Diehlmann, Christian Fürchtegott. Geb. 9. 9. 1809 in Sachsenhausen (Frankfurt), gest. 30. 5. 1885 in Frankfurt a. M. 1825—27 Schüler des Städelschen Instituts unter Wendelstadt. 1835—42 Akademie in Düsseldorf, bei Schirmer. Seit den 60er Jahren lebte er mit Burger u. a. meist in Cronberg a. T. (Cronberger Schule.)

Dillis, Joh. Cantius. Geb. 1779 in Grüngiebing (bei Wasserburg, Oberbayern), gest. 1856 in München. 1789 Schüler seines Bruders Georg in München. Auch Dorner, Ferd. und Franz Kobell beeinflußten ihn. 1805—7 mit Georg D. in Italien, ebenso 1808—9. 1815 Paris. Gilt als Schüler von Georg D.

Dorner, d. J., Johann Jakob. Geb. 7. 7. 1775 in München, gest. 24. 12. 1852 ebenda. 1794 Maler geworden. 1802—03 in Paris. 1808 Galerie-Inspektor in München. Lebte daselbst als Landschaftsmaler.

Dreber, Heinrich Franz-. Geb. 9. 1. 1822 in Dresden, gest. 3. 8. 1875 in Anticoli bei Rom. Den Namen Franz fügte er nach seinem Pflegevater hinzu. 1836 Dresdener Akademie; Schüler von L. Richter. 1841 München. 1843 Rom, wo er sich an den Kreis des (1847 gest.) Reinhart anschloß. In der Heimat war er seitdem nur zu kurzem Besuch.

Dyck, Herrmann. Geb. 4. 10. 1812 in Würzburg, gest. 25. 3. 1874 in München. Studierte Naturwissenschaft. 1835 in München Architektur- und Genremalerei. Seit 1844 Zeichnungen für die Fliegenden Blätter. 1854 Direktor der Zeichenschule, 1868 der Kunstgewerbeschule in München.

Eckersberg, Christopher Wilhelm. Geb. 2. 1. 1783 in Sundeved (Schleswig), gest. 22. 7. 1853 in Kopenhagen. 1803 Kopenhagener Akademie, Schüler von Abildgaard. 1811 Paris, zu David. 1813—16 Rom, wo er sein realistisches Talent entfaltete. 1818 nach Kopenhagen, wo er seitdem zahlreiche Bildnisse, Landschaften und Seestücke malte.

Einsle, Anton. Geb. 30. 1. 1801 in Wien, gest. 10. 3. 1871 ebenda. 1814 zur Wiener Akademie. Seit 1827 geschätzter Porträtist in Wien, Prag, Budapest.

Ellenrieder, Marie. Geb. 20. 3. 1791 in Konstanz, gest. 1863 ebenda. 1804 Schülerin des Wiener Miniaturmalers Einsle. 1813—16 Münchner Akademie. 1822—24 Rom, wo sie sich ganz an die Nazarener (Overbeck) anschloß. 1838—40 Italien. Sonst in Konstanz, wo sie Heiligenbilder malte und radierte.

Ender, Thomas. Geb. 3. 11. 1793 in Wien, gest. 28. 9. 1875 ebenda. Schüler von Mößner und Steinfeld in Wien. 1817 Brasilien (im Gefolge der Erzherzogin Leopoldine). 1818—22 Italien. Reisen in Griechenland und Palästina. Lebte als Landschaftsmaler in Wien.

Engel von der Rabenau, Karl. Geb. 23. 10. 1817 in Landorf (Oberhessen), gest. 31. 3. 1870 in Rödelheim bei Frankfurt. 1834—36 Düsseldorfer Akademie (Hilde-

brandt). 1836—40 München. Seitdem in Frankfurt, 1842 in Rödelheim mit Bildhauer Scholl zusammen.

Engert, Erasmus. Geb. 1796 in Wien, gest. 14. 4. 1871 ebenda. 1809—23 Wiener Akademie. Schüler von Hubert Maurer und A. Pettner. 1833 Italien. 1840 Kustos an der Galerie der Akademie, 1843 am Belvedere, 1857 Direktor an diesem. Seit 1829 schon vorzugsweise als Restaurator tätig, selbständige Tätigkeit mehr und mehr eingeschränkt.

Enhuber, Karl von. Geb. 16. 12. 1811 in Hof, gest. 6. 7. 1867 in München. 1832 Schüler der Münchener Akademie. Malte Tierbilder, dann bayrisches Volksgenre.

Erhard, Johann Christoph. Geb. 21. 2. 1795 in Nürnberg, gest. (durch Selbstmord) 20. 1. 1822 in Rom. 1809 Schüler von Gabler und J. A. Klein in Nürnberg. 1816 mit Klein nach Wien, 1819 Rom, mit G. Reinhold.

Eybl, Franz. Geb. 1. 4. 1806 in Wien, gest. 29. 4. 1880 ebenda. Schüler der Wiener Akademie. 1853 Kustos der Belvedere-Galerie. Lebte als Genremaler in Wien.

Ezdorf, Christian. Geb. 28. 2. 1801 in Pößneck, gest. 18. 12. 1851 in München. Schüler der Münchner Akademie, hauptsächlich Autodidakt, auf Studienreisen im bayrischen Hochgebirge, 1821 in Schweden und Norwegen, 1827 Island, 1835 England, 1849 Norwegen. Einfluß Everdingens und Ruisdaels; Verbindung mit Dahl, Carus und C. D. Friedrich.

Faber, Johann Joachim. Geb. 12. 4. 1778 in Hamburg, gest. 2. 8. 1846 ebenda. 1795 Dresden, Prag. 1802—4 Wiener Akademie. 1806 Rom. 1816—27 Italien. Lebte als Bildnis- und Landschaftsmaler in Hamburg.

Fearnley, Thomas. Geb. 27. 12. 1802 in Frederikshald (Norwegen), gest. 16. 1. 1842 in München. 1819 Kunstschule Christiania. 1821—23 Kopenhagener Akademie (Lorentzen). 1823—27 Stockholm, unter Fehlcrantz. 1826 in Norwegen Dahl kennen gelernt, von dem er maßgebende Eindrücke empfing. 1829 nach Dresden zu Dahl, 1830—32 München, wo er großen Einfluß ausübte. 1832—35 Italien. 1835 Schweiz. 1835—36 Paris, Einflüsse von Goudin und Isabey. 1836—38 London, wo Constable Eindruck machte. 1841 nach München.

Fendi, Peter. Geb. 4. 9. 1796 in Wien, gest. 28. 8. 1842 ebenda. 1810—13 Schüler der Wiener Akademie unter Fischer, H. Maurer, Lampi. Dr. Barth, Arzt und Antikensammler, ließ ihn in seiner Sammlung studieren. 1818 wurde er Zeichner am K. K. Antikenkabinett; als solcher hat er an 2000 Zeichnnngen nach Antiken gearbeitet, z. T. von sehr reizvoller und origineller Art. Daneben malte er Genre und Bildnisse; in den 30er Jahren beliebtester Kinderporträtist Wiens.

Flüggen, Gisbert. Geb. 9. 2. 1811 in Köln, gest. 3. 9. 1859 in München. Schüler der Akademien zu Düsseldorf und München. Genremaler unter Einfluß von D. Wilkie. 1853 Ehrenmitglied der Münchner Akademie.

Friedrich, Caspar David. Geb. 5. 9. 1774 in Greifswald, gest. 7. 5. 1840 in Dresden. Schüler von Quistorp in Greifswald. 1794—98 Akademie in Kopenhagen. 1798 Dresden, wo er seitdem blieb. 1801 Bekanntschaft mit Runge in Greifswald. 1807 Beginn seiner Ölmalerei. 1835 Schlaganfall, der ihn arbeitsunfähig machte.

Fries, Bernhard. Geb. 16. 5. 1820 in Heidelberg, gest. 21. 5. 1879 in München. 1835—37 Münchner Akademie; Einfluß von Rottmann. 1837—46 Rom, dazwischen (1840—43) an der Düsseldorfer Akademie. Auch von Calame in Genf, von Turner in Paris Eindrücke empfangen. Aus München 1852 als Demokrat ausgewiesen, ging er nach Heidelberg, durfte aber 1854 zurückkehren; verkehrte dort mit D. F. Strauß, L. Feuerbach, Frh. von Stauffenberg. In München malte er den Zyklus von 40 italienischen Hauptlandschaften.

Fries, Ernst. Geb. 22. 6. 1801 in Heidelberg, gest. 12. 10. 1833 in Karlsruhe. In Heidelberg mit Fohr und Karl Rottmann Schüler des alten Rottmann. 1813 Karlsruhe, Schüler von K. Kuntz. 1821 München. Reisen in Tirol und Salzburg. 1823—27 Rom, im Kreise von Rohden und J. A. Koch. 1829—31 München, Anschluß an Rottmann. 1831 als Hofmaler nach Karlsruhe.

Frölich, Lorens. Geb. 25. 10. 1820 in Kopenhagen, gest. 25. 10. 1908 ebenda. Schüler der Kopenhagener Akademie unter Eckersberg, Rorebye u. a. 1840 München. 1842—46 Dresden, wo Bendemann, J. Schnorr und besonders L. Richter ihn beeinflußten. Hier begann er auch schon seine Illustrationsfolgen, die ihn berühmt machten. 1847—51 Rom. 1851—54 Paris (Couture). 1854—57 Fresken in Flensburg gemalt. 1857—74 Paris, wo er fast ausschließlich Radierfolgen herausgab. Seit 1874 in Kopenhagen.

Führich, Joseph Ritter von. Geb. 9. 2. 1800 in Kratzau (Nordböhmen), gest. 13. 3. 1876 in Wien. Schüler der Prager Akademie (Bergler.) Einfluß der Holzschnitte Dürers 1821. 1827—29 Rom, Anschluß an die Nazarener; Mitarbeit an Villa Massimi (Fresken des Tassozimmers.) 1830—34 Prag. 1834 Wien, als II. Kustos der Lamberg'schen Galerie. 1841 Professor der Wiener Akademie. 1854—61 Fresken Altlerchenfelder Kirche in Wien, zu denen er jedoch nur die Kartons lieferte. Seit 1863 seine religiösen Holzschnittillustrationen.

Gärtner, Eduard. Geb. 2. 6. 1801 in Berlin, gest. 22. 2. 1871 ebenda. 1814–21 Lehrling an der Berliner Porzellan-Manufaktur. Schüler von Gropius an der Berliner Akademie. 1825—27 Paris. 1837—39 in Petersburg und Moskau.

Gärtner, Heinrich. Geb. 22. 2. 1828 in Neustrelitz, gest. 19. 2. 1909 in Dresden. Schüler von Ruschewey in Berlin und 1845 von W. Schirmer dort (Professor an

der Berliner Akademie, nicht zu verwechseln mit dem Düsseldorfer W. Sch.) 1847 Dresden, Schüler L. Richters. 1856—66 Rom, wo er endgiltig zur heroischen Richtung der Landschaftsmalerei im Sinne Prellers überging. 1866—96 Berlin. 1896 nach Leipzig. 1902 nach Dresden.

Gail, Wilhelm. Geb. 7. 3. 1804 in München, gest. 26. 2. 1890 ebenda. 1817 Architektur, 1820 Malerei studiert an der Münchner Akademie. 1822—25 Schüler von Peter Heß. 1825—27 Italien. 1830 Paris und Normandie. 1831—32 Italien. 1832—33 Spanien. Seitdem dauernd in München als Landschaftsmaler.

Gauermann, Friedrich. Geb. 20. 9. 1807 in Wiesenbach (Niederösterreich), gest. 7. 7. 1862 in Wien. Schüler seines Vaters, des Landschaftsmalers Jakob G. Zahlreiche Wanderungen in den österreichischen Alpen. Lebte als Landschaftsmaler in Wien.

Gensler, Jakob. Geb. 21. 1. 1808 in Hamburg, gest. 26. 1. 1845. Schüler von Rochau und Hardorff d. Ält. in Hamburg. 1824 zu Tischbein nach Eutin. 1828—31 München, wo er sich an Kobell und Bürkel anschloß. 1830 in Tirol und Wien. 1832 nach Hamburg, mit H. Kauffmann befreundet. 1841 Holland.

Gille, Chr. Friedrich. Geb. 20. 3. 1805 in Ballenstedt a. Harz, gest. 9. 7. 1899 in Wahnsdorf b. Dresden. 1825 Dresdner Akademie, Schüler des Landschaftsstechers Frenzel. 1827—30 Schüler Dahls. 1829 erste Ölbilder. Lebte als Landschaftsmaler in Dresden und umliegenden Dörfern.

Gläser, Gotthelf Leberecht. Geb. 11. 7. 1784 in Pegau i. S., gest. 19. 5. 1851 in Langen b. Darmstadt. Schüler von Fr. A. Tischbein in Leipzig. Einflüsse auch von Graff und der Dresdner Romantik. 1813 nach Darmstadt, wo er als Porträtist lebte.

Grimm, Emil Ludwig. Geb. 14. 3. 1790 in Hanau, gest. 4. 4. 1863 in Kassel. 1808 in München Schüler des Kupferstechers Heß. 1814 Kassel. 1816 Italien. Seit 1817 dauernd in Kassel als Radierer (gemalt hat er fast nichts), wo er 1833 Professor der Historienklasse an der Akademie wurde, seitdem wenig mehr produziert.

Gröger, Friedrich Karl. Geb. 14. 10. 1766 in Plön, gest. 9. 11. 1838 in Hamburg. Erst Autodidakt, 1789 Schüler der Berliner Akademie. In Hamburg verbrachte er den größten Teil seines Lebens als Bildnismaler.

Grund, Johann. Geb. 14. 5. 1808 in Wien, gest. 5. 8. 1887 in Baden-Baden. Schüler der Wiener Akademie. Lebte meist in Karlsruhe, zuletzt in Baden-Baden als Bildnismaler.

Gurlitt, Heinrich Louis Theodor. Geb. 8. 3. 1812 in Altona, gest. 19. 9. 1897 in Naundorf. 1829 Schüler von Bendixen in Hamburg. 1832 nach München. 1835—38 Akademie von Kopenhagen. Bereiste Skandinavien und Dänemark. 1839 Tirol und Oberitalien. 1843 Düsseldorf. Berlin 1848. Wien 1851. 1868 Spanien, 1873 nach Dresden.

Habenschaden, Sebastian. Geb. 29. 3. 1813 in München, gest. 7. 5. 1868 ebenda. Schüler der Münchner Akademie. Lebte als Tier- und Landschaftsmaler in München.

Hasenclever, Johann Peter. Geb. 18. 5. 1810 in Remscheid, gest. 16. 12. 1853 in Düsseldorf. Schüler von W. Schadow in Düsseldorf. 1838—42 München. Seit 1842 in Düsseldorf als Genremaler.

Haushofer, Max. Geb. 12. 9. 1811 in Nymphenburg b. München, gest. 24. 8. 1866 am Starnberger See. Schüler der Münchner Akademie. Bereiste Österreich, Italien, Sizilien. 1844—66 Professor der Prager Akademie.

Heideck, Kurt Wilh. von (Heidegger.) Geb. 6. 12. 1788 in Saaralben (Lothringen), gest. 21. 2. 1861 in München. Schüler der Züricher Kunstschule (Konrad Geßner) bis 1799. Seitdem Autodidakt. 1801 zur Militärakademie München, wo er auch Architektur- und Landschaftsfach studierte, unter J. M. Quaglio. Seit 1805 als bayrischer Offizier in zahlreichen Feldzügen. Malerei erst 1816 begonnen; Mannlich sein Lehrer.

Heinlein, Heinrich. Geb. 3. 12. 1803 in Weilburg a. L., gest. 8. 12. 1885 in München. Schüler des Architekten Weinbrenner in Karlsruhe, 1822 Gärtners in München. Der Eindruck der Alpennatur führte ihn zur Landschaftsmalerei. Lebte meist in München.

Helmsdorf, Joh. Friedrich. Geb. 1. 9. 1783 in Magdeburg, gest. 28. 1. 1852 in Karlsruhe. 1809 Straßburg, wo er meist lebte, als Landschaftsmaler.

Heß, Heinrich Maria von. Geb. 19. 4. 1798 in Düsseldorf, gest. 29. 3. 1863 in München. Sohn des Kupferstechers Karl Ernst Christ. H. 1806 München, Schüler von Peter Langer. 1821—25 Italien, wo er sich an Overbeck anschloß und Raffael studierte. 1826 Professor an der Münchener Akademie. 1827—37 Fresken in der Allerheiligen-Hofkirche; 1837—46 in der Bonifazius-Basilika in München. 1849 Direktor der Münchner Sammlungen.

Heß, Peter von. Geb. 29. 7. 1792 in Düsseldorf, gest. 4. 4. 1871 in München. 1813—15 Zeichner im Gefolge des Generals Wrede. 1818 Italien. 1833 mit König Otto in Griechenland. 1839 Petersburg und Moskau. Lebte in München als vielbeschäftigter Schlachten- und Militärmaler.

Hildebrand, Ferdinand Theodor. Geb. 2. 7. 1804 in Stettin, gest. 29. 9. 1874 in Düsseldorf. 1820 Akademie in Berlin. 1823 Schüler von W. Schadow, dem er 1826 nach Düsseldorf folgte. 1829 mit ihm in Belgien. 1836 Professor an der Düsseldorfer Akademie. 1826 „König Lear um Cordelia trauernd", 1832 „Der Krieger und sein Kind", 1835 „Die Söhne Eduards".

Hildebrandt, Eduard. Geb. 9. 9. 1818 in Danzig, gest. 25. 10. 1868 in Berlin. Als Stubenmaler-Geselle 1837 nach Berlin. 1838 in Rügen. Schüler des Marinemalers Wilh. Krause in Berlin. Reise nach Schottland und England. 1841—43

Paris, Schüler von Isabey. 1843—45 Brasilien. 1847—49 England, Schottland, kanarische Inseln. 1851 Italien, Sizilien, Nordafrika, Sahara. 1856 Nördliches Eismeer. 1862—64 Reise um die Erde.

Hoeger, Joseph. Geb. 3. 11. 1801 in Wien, gest. 13. 5. 1877 ebenda. Schüler von Gauermann. 1853 Venedig. Lebte als Landschaftsmaler in Wien.

Hosemann, F. W. G. Theodor. Geb. 24. 9. 1807 in Brandenburg a. H., gest. 15. 10. 1875 in Berlin. 1816 mit den Eltern nach Düsseldorf, wo er 1822 als Zeichner in die Lithographische Anstalt von Arnz und Winckelmann eintrat. 1828 mit Winckelmann nach Berlin. Illustrierte Kinderbücher, E. Th. A. Hoffmann, J. Gotthelf, Zachariä u. a. Seit 1832 Ölmalerei. 1837—54 mit Glasbrenner zusammen: „Buntes Berlin."

Hübner, Rudolf Julius. Geb 27. 1. 1806 in Öls (Schlesien), gest. 7. 11. 1882 in Braunschweig. 1821 Berliner Akademie. 1823 Schüler von W. Schadow, mit dem er 1826 nach Düsseldorf geht. 1829—30 Italien, 1839 Dresden, 1841 Professor an der Dresdner Akademie. 1871 Direktor der Dresdner Galerie.

Hübner, Karl Wilh. Geb. 17. 6. 1814 in Königsberg i. Pr., gest. 5. 12. 1879 in Düsseldorf. 1837 Schüler der Düsseldorfer Akademie (Schadow, K. Sohn). Soziale Tendenzbilder seit 1844: Die schlesischen Weber, 1845 Das Jagdrecht, 1846 Die Auswanderer, Die Verlassenen; 1847 Die Auspfändung. Seit 1848 Genremaler.

Hummel, Johann Erdmann. Geb. 11. 9. 1769 in Kassel, gest. 26. 8. 1852 in Berlin. Schüler von Böttner in Kassel. 1792—99 Italien. 1800 in Berlin, Lehrer für Perspektive an der Akademie.

Issel, Georg Wilh. Geb. 13. 10. 1785 im Hessischen, gest. 15. 8. 1870 in Heidelberg. Erste Ausbildung in Darmstadt, unter Einfluß von Schütz und Radl. 1813 und 1815 in Paris. 1814 in München. Lebte als badischer Hofrat meist in Heidelberg.

Kaiser, Ernst. Geb. 20. 7. 1803 in Rain (Bayern), gest. 20. 12. 1865 in München. Schüler seines Vaters, 1821 der Münchner Akademie. Nach einer Alpenreise entschied er sich für Landschaftsmalerei anstelle der Historienkunst. Lebte als Landschafter in München.

Kauffmann, Hermann. Geb. 7. 11. 1808 in Hamburg, gest. 24. 11. 1889 ebenda. Schüler von G. Hardorff. 1827—33 Münchner Akademie. Reisen in den Alpen, Norwegen, Deutschland. Lebte als Genremaler in Hamburg.

Kaulbach, Wilh. von. Geb. 15. 10. 1805 in Arolsen, gest. 7. 4. 1874 in München. 1821 Düsseldorfer Akademie, Schüler von Cornelius, mit dem er 1825 nach München geht. Aufträge zu Fresken im Odeon und Herzog-Max-Palais in München. Satirische Zeichnungen zu Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre", Goethes „Reinecke Fuchs", das „Narrenhaus". 1834—37 „Hunnenschlacht". (Grisaille-Gemälde für Raczynski.) 1839 Rom. Seit 1841 Akademieprofessor und

führender Künstler in München. Fresken an der Außenwand der Neuen Pinakothek um 1840. 1847—63 die Historienfresken im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin. 1849 Akademiedirektor in München.

Kersting, Friedrich Georg. Geb. 1783 in Güstrow, gest. 1847 in Meißen. Schüler der Kopenhagener, dann der Dresdener Akademie. 1813 aus Dresden als Lützowscher Freiwilliger ausgezogen. Malte in Warschau Historienbilder. Lebte als Malervorsteher der Porzellanmanufaktur in Meißen.

Kirchner, Albert Emil. Geb. 12. 5. 1813 in Leipzig, gest. 4. 6. 1885 in München. Schüler von Bauer an der Leipziger Akademie, in Dresden von Dahl und Friedrich; in München von Genelli beeinflußt. Lebte seit 1832 in München als Architekturmaler.

Kirner, Johann Baptist. Geb. 24. 6. 1806 in Furtwangen (Schwarzwald), gest. 19. 11. 1866 ebenda. Schüler von Clemens Zimmermann in Augsburg. 1822 Münchner Akademie unter Cl. Zimmermann und Cornelius. 1829 Schweiz, dann Italien. 1833—34 Karlsruhe. 1839—64 München als Genremaler.

Klein, Johann Adam. Geb. 24. 11. 1792 in Nürnberg, gest. 21. 5. 1875 in München. Schüler von J. C. Bemmel. 1811 Wiener Akademie. 1815 Frankfurt a. M. 1818 bis 1821 Italien. 1821 Nürnberg. Seit 1837 in München als Radierer und Genremaler.

Klotz, Caspar. Geb. 1773 in Mannheim, gest. 1845 (?) in München. Schüler seines Vaters Mathias K. und J. Dorners d. Ä. in München. 1794 Hofmaler (Porträt) in München.

Klotz, Josef. Geb. 1795 in München, gest. 1830 ebenda. Schüler seines Vaters Mathias. Reisen in Norddeutschland und Frankreich. Lebte in München als Hof- und Theatermaler.

Kobell, Wilh. von. Geb. 6. 4. 1766 in Mannheim, gest. 15. 7. 1855 in München. Schüler seines Vaters Ferdinand und der Düsseldorfer Akademie. 1793 München. 1808 Professor der Münchner Akademie. 1809 Wien. 1810 Paris. Lebte als Genremaler in München.

Kopisch, August. Geb. 26. 5. 1799 in Breslau, gest. 3. 2. 1853 in Berlin. Schüler der Akademien in Prag und Wien. Archäologe und Dichter; Malerei als Dilettant. 1819–22 in Dresden Archäologie studiert. 1822—27 Italien; 1826 Entdeckung der Blauen Grotte auf Capri. Lebte als Gelehrter und Dichter in Berlin.

Krafft, Johann August. Geb. 26. 4. 1798 in Altona, gest. 19. 12. 1829 in Rom. 1816—19 Kopenhagener Akademie. 1820 Dresden, Schüler von Hartmann. 1826 Rom, wo er italienisches Volksleben malte.

Krafft, Johann Peter. Geb. 15. 9. 1780 in Hanau, gest. 28. 10. 1856 in Wien. Schüler der Hanauer Zeichenschule. In Paris Schüler von David und Gérard. Seit 1805 dauernd in Wien, wo er an 2000 Bildnisse malte.

Krüger, Franz. Geb. 3. 9. 1797 in Radegast (Anhalt), gest. 21. 1. 1857 in Berlin. Bildete sich autodidaktisch. Lebte als Bildnismaler in Berlin. 1833, 1844 und 1850 in Petersburg. Paradebilder: 1827, 1839, 1848. 1844 Huldigungsbild (Die Berliner im Lustgarten vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. 10. 1840).

Kügelgen, Wilhelm von. Geb. 20. 11. 1802 in Petersburg, gest. 26. 5. 1867 in Bernburg (Anhalt). In Dresden erzogen, Schüler seines Vaters. Tätigkeit in Rom und Petersburg. 1834 Hofmaler in Bernburg.

Kupelwieser, Leopold. Geb. 17. 10. 1796 in Pirsting (Niederösterreich), gest. 17. 11. 1862 in Wien. Schüler der Wiener Akademie. 1816—18 Dresden. Dann Italien. Einfluß von Führich und Fra Angelico. Lebte als religiöser Historienmaler in Wien, seit 1837 Professor der Akademie.

Langko, Dietrich. Geb. 1. 7. 1819 in Hamburg, gest. 8. 11. 1886 in München. Schüler von M. und J. Gensler in Hamburg. 1840 nach München, wo er als Landschafter lebte.

Lessing, Karl Friedrich. Geb. 15. 2. 1808 in Breslau, gest. 5. 6. 1880 in Karlsruhe. Schüler von Dähling und Rösel in Berlin. 1826 Düsseldorf, zu Schadow. 1830 Stellvertreter Schadows (der nach Italien reiste) an der Akademie. 1825 romantische Landschaften. Um 1830 heroisierendes Genre. 1835 „Hussitenpredigt". 1842 „Huß vor dem Konzil". 1850 „Huß auf dem Scheiterhaufen". 1858 Direktor der Karlsruher Akademie.

Leutze, Emanuel. Geb. 24. 5. 1816 in Schwäbisch Gmünd, gest. 18. 7. 1868 in Washington. Als Knabe nach Philadelphia, Schüler von J. A. Smith dort. 1841 Düsseldorf (Lessing), München, Italien. 1859 in Amerika als Historienmaler.

Leypold, Carl Julius. Geb. 24. 6. 1806 in Dresden, gest. 31. 12. 1874 in Niederlößnitz bei Dresden. Schüler von Dahl. Lebte in Dresden als Landschaftsmaler.

Lier, Adolf. Geb. 21. 5. 1826 in Herrnhut, gest. 30. 9. 1882 in Wahren bei Brixen. Zuerst Architekt. 1848—50 am Baseler Museumsbau tätig. Zugleich Schüler des Malers Süffert. 1851 in München Schüler von Richard Zimmermann. 1864—65 in Paris, Schüler von Dupré, der entscheidenden Einfluß übte. 1865 in England von Birket Foster beeinflußt. 1869—73 hielt er in München eine Malschule.

Lindenschmit d. Ä., Wilhelm von. Geb. 9. 3. 1806 in Mainz, gest. 12. 3. 1848 ebenda. Schüler der Akademien in München und Wien. Gehilfe des Cornelius bei seinen Münchener Fresken. Später Hofmaler in Meiningen.

Lucas, August. Geb. 1803 in Darmstadt, gest. 1863 ebenda. Ausbildung unter dem Einfluß von K. Fohr. 1831 Italien, Einfluß Kochs.

Lunteschütz, Jules. Geb. 5. 3. 1822 in Besançon, gest. 20. 3. 1893 in Frankfurt. 1837 nach Frankfurt, Schüler von Veit. 1838—45 Paris, unter Alaux. Seit 1845 Porträtmaler in Frankfurt a. M.

Magnus, Eduard. Geb. 7. 1. 1799 in Berlin, gest. 8. 8. 1872 ebenda. Studierte erst Medizin, Philosophie, Baukunst. Als Maler Schüler von Schlesinger an der Berliner Akademie. 1826—29 Paris und Italien. 1831—50 Italien und England. 1850—53 Frankreich und Spanien. Bildnismaler in Berlin.

Markó, Carl. Geb. 1790 in Leutschau (Zips in Ungarn), gest. 8. 12. 1860 bei Florenz. 1818 nach Budapest, Wien. 1832 Rom. 1838 Florenz, wo er endgültig als Landschaftsmaler blieb.

Menzel, Adolf von. Geb. 8. 12. 1815 in Breslau, gest. 9. 2. 1905 in Berlin. Gelernter Lithograph, 1830 nach Berlin. Kurze Zeit an der Akademie, meist Autodidakt. 1833 „Künstlers Erdenwallen", sein erster lithographischer Zyklus. 1834 „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte", ersch. 1837. 1836 erste Ölversuche. 1839—42 Illustrationen (Holzschnitte) zu Kuglers „Geschichte Friedrich des Großen". 1843—49 Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen. 1850 „Tafelrunde". 1851 „Flötenkonzert". 1856 „Friedrich bei Hochkirch". 1861—65 „Krönung Wilhelms I. in Königsberg". 1875 „Eisenwalzwerk". 1877 Illustrationen zu Kleists „Zerbrochenem Krug". 1878 „Ballsouper".

Meyerheim, Friedr. Eduard. Geb. 7. 1. 1808 in Danzig, gest. 18. 1. 1879 in Berlin. Schüler seines Vaters. 1830 Berliner Akademie unter Schadow und Niedlich. Anfangs Architekturmaler. 1836 „Schützenfest". Seitdem blieb er beim Genrebild.

Milde, Karl Julius. Geb. 16. 2. 1803 in Hamburg, gest. 19. 11. 1875 in Lübeck. Schüler von Suhr und Hardorf d. Ä. in Hamburg, dann der Akademien in Dresden und München. Reise nach Italien. 1838 Lübeck, wo er als Porträtmaler lebte, Glasfenster für Kirchen und Altertümer zeichnete.

Mintrop, Theodor. Geb. 4. 4. 1814 in Backhofen b. Verden (Ruhr), gest. 30. 6. 1870 in Düsseldorf. Bauernsohn. 1844 brachte ihn Geselschap an die Düsseldorfer Akademie, zu Karl Sohn. Religiöser Historienmaler in Düsseldorf.

Mößner, Joseph. Geb. 20. 3. 1780 in Wien, gest. 22. 6. 1845 ebenda. Schüler seines Vaters Johann M., Christian Brands und Molitors. 1808 Lehrer, 1815 Professor an der Wiener Akademie.

Molitor, Martin von. Geb. 20. 2. 1759 in Wien, gest. 16. 4. 1812 ebenda. Schüler von Cristian Brand an der Wiener Akademie. Lebte als Landschaftsmaler in Wien.

Monten, Heinrich Maria Dietrich. Geb. 18. 9. 1799 in Düsseldorf, gest. 13. 12. 1843 in München. Studien in Bonn. Wurde Offizier, um Kenntnis des Militärwesens zu bekommen. Schüler der Düsseldorfer Akademie, in München von Peter Heß. Lebte in München als Genre- und Militärmaler.

Morgenstern, Christian Ernst. Geb. 29. 9. 1805 in Hamburg, gest. 27. 2. 1867 in München. Schüler von Suhr und Bendixen in Hamburg. 1827 Norwegen, Akademie in Kopenhagen. 1829 München. Anschluß an K. Rottmann. Lebte als Landschaftsmaler in München.

Morgenstern, Karl. Geb. 25. 10. 1811 in Frankfurt a. M., gest. 10. 1. 1893 ebenda. Schüler seines Vaters Friedrich Ernst M. und Autodidakt in Frankfurt. 1832 München; Anschluß an Rottmann und Chr. Morgenstern. Malte Gebirgslandschaften. 1834—37 Rom. Seitdem in Frankfurt, in Beziehung mit Düsseldorf. Zahlreiche Reisen, auf denen er die Motive zu seinen Landschaften holte.

Naeke, Gustav Heinrich. Geb. 4. 4. 1786 in Frauenstein (Erzgebirge), gest. 10. 1. 1836 in Dresden. 1803 Schüler der Dresdner Akademie unter Grassi; auch von Hartmann beeinflußt. 1817—25 Rom, Anschluß an Overbeck. 1825 Professor an Dresdner Akademie. Lebte in Dresden als religiöser Maler.

Neher, Bernhard. Geb. 16. 1. 1806 in Biberach, gest. 17. 1. 1886 in Stuttgart. Schüler seines Vaters und Friedrich Müllers. 1822 Stuttgart, Schüler von Dannecker und Hetsch; in München von Cornelius. 1828—32 Italien. 1832—35 München. 1836—39 Weimar. 1841 Direktor der Leipziger Akademie. 1846 Professor, 1854 Direktor der Stuttgarter Akademie.

Neher, Wilhelm. Geb. 31. 3. 1798 in München, gest. 4. 12. 1876 ebenda. Schüler von A. Mitterer, Matthias Klotz, A. Quaglio und der Münchner Akademie. Italien bis 1823. Lebte als Archetektur- und Genremaler in München.

Nehrlich, Friedrich (Nerly). Geb. 24. 11. 1807 in Erfurt, gest. 21. 10. 1878 in Venedig. Schüler des Freiherrn von Rumohr; mit ihm 1829 nach Rom. 1838 Venedig, wo er als Genre- und Vedutenmaler lebte.

Neureuther, Eugen Napoleon. Geb. 13. 1. 1806 in München, gest. 23. 3. 1882 ebenda. Schüler von Ludwig Neureuther und der Münchner Akademie (Wilh. Kobell). Gehilfe von Cornelius bei seinen Fresken in Glyptothek und Königsbau. 1829—39 Randzeichnungen zu Goethes Gedichten. 1830 Paris, 1831 Illustrationen zur Julirevolution. 1838 Rom. 1848—56 Vorsteher der Nymphenburger Porzelanmanufaktur. 1868 Professor an der Kunstgewerbeschule.

Oehme, Ernst Friedrich. Geb. 23. 4. 1797 in Dresden, gest. 10. 9. 1855 ebenda. Schüler C. D. Friedrichs an der Dresdner Akademie. 1819—1825 Italien, teilweise zusammen mit Ludwig Richter. Lebte seitdem als Landschaftsmaler in Dresden.

Oldach, Julius. Geb. 17. 2. 1804 in Hamburg, gest. 1830 in München. Schüler von Hardorff d. Ä. und Suhr. 1821—23 Dresdner Akademie. 1825—27 Münchner Akademie, Einfluß von Cornelius. Produktive Tätigkeit nur während seines Aufenthaltes in der Vaterstadt. Auf dem Wege nach Italien starb er in München.

Olivier, Johann Heinrich Ferdinand von. Geb. 1. 4. 1785 in Dessau, gest. 11. 2. 1841 in München. Schüler von Georg Wilh. Kolbe in Dessau. 1805 Dresden. 1809—11 Paris (in diplomatischer Sendung). 1811—30 Wien. 1817 Reise ins Salzburgische. Seit 1830 in München, wo er als Akademiesekretär und Professor der Kunstgeschichte lebte.

Overbeck, Johann Friedrich. Geb. 3. 7. 1789 in Lübeck, gest. 12. 11. 1869 in Rom. Erste Ausbildung bei dem Miniaturmaler Peroux in Lübeck. 1806—10 Akademie in Wien. Schloß sich an Pforr, Wintergerst und andere Gleichgesinnte an, mit denen er 1809 die Lucas-Brüderschaft gründete. 1810 Bruch mit der Akademie. 1811 nach Rom, wo er seitdem lebte. 1812 Übertritt zum Katholizismus. 1816 Fresken in Casa Bartholdy (Verkauf Josephs, die sieben mageren Jahre); 1818—27 am Tassozimmer der Villa Massimi gearbeitet (vollendet von J. Führich). 1804—24 „Einzug Christi in Jerusalem"; 1831 und 1855 Besuch in Deutschland.

Peschel, Karl Gottlieb. Geb. 31. 3. 1798 in Dresden, gest. 3. 7. 1879 ebenda. Schüler der Dresdner Akademie (Pochmann). 1826 Rom, mit Ludwig Richter. 1837 Professor an der Dresdner Akademie. Malte mit Vogel von Vogelstein die Deckenbilder im Pillnitzer Schloß, mit Bendemann zusammen Fresken im Dresdner Schloß.

Piloty, Karl. Geb. 1. 10. 1826 in München, gest. 21. 7. 1886 in Ambach. Sohn des Kupferstechers Ferdinand P. Schüler der Münchener Alademie (Schorn). 1847 Venedig. 1852 Antwerpen, Paris; Einfluß von Delaroche, Gallait und Biéfve. 1856 Professor, 1874 Direktor der Münchner Akademie.

Porth, Hans Heinrich. Geb. 13. 6. 1796 in Wilhelmsburg bei Hamburg, gest. nach 1842. Schüler der Dresdner Akademie. Italien. Lebte in Hamburg als Bildnismaler.

Preller d. Ä., Friedrich Johann Christian Ernst. Geb. 25. 4. 1804 in Eisenach, gest. 23. 4. 1878 in Weimar. Schüler der Zeichenschule in Weimar (J. Heinrich Meyer). 1824—26 Antwerpen. 1826 schickte ihn Goethe nach Mailand; 1828 bis 1831 Rom. 1832—34 Odysseebilder für Härtel in Leipzig. 1834—39 Wielandzimmer im Weimarer Schloß ausgemalt. 1837 und 1839 Rügen: Umschwung seiner landschaftlichen Empfindung. 1840 Norwegen. 1856—57 Kartons der zweiten Fassung der Odysseelandschaften. 1859—61 Italien, zum Studium für die Odysseefresken (III. Fassung), die er 1865—68 im Weimarer Museum malte. 1869 und 1875 Italien.

Quaglio, Dominik. Geb. 1. 1. 1786 in München, gest. 9. 4. 1837 in Hohenschwangau. Schüler seines Vaters Joseph Maria Qu. in der Theatermalerei. 1803 bis 1814 Theatermaler in München. 1810 erste Lithographien und Radierungen.

1813 „Ansichten merkwürdiger Gebäude der K. bayr. Residenzstadt München". (Radierungen: „Das große Werk".) 1830 Italien.

Quaglio, Lorenz. Geb. 19. 12. 1793 in München, gest. 15. 3. 1869 ebenda. Schüler seines Vaters Joseph Maria Qu. Lebte als Genremaler in München.

Radl, Anton. Geb. 1754 in Wien, gest. 1842 in Frankfurt a. M. Schüler von Th. Prestel in Frankfurt. Lebte dort als Landschaftsmaler.

Raffalt, Ignaz. Geb. 21. 6. 1800 in Weißkirchen (Obersteierm.), gest. 7. 7. 1857 in Hainbach bei Wien. Erst Kaufmann und Gastwirt, Autodidakt. 1840 Wien, wo er als Landschaftsmaler lebte.

Rahl d. Ä., Karl Heinrich. Geb. 11. 7. 1779 in Hoffenheim bei Heidelberg, gest. 12. 8. 1843 in Wien. In Heilbronn, dann in Wien unter Fügers Einfluß. Lebte als Kupferstecher in Wien.

Rahl d. J., Karl Heinrich. Geb. 13. 8. 1812 in Wien, gest. 9. 7. 1865 ebenda. Sohn und Schüler von Karl Heinrich R. 1827 Schüler der Wiener Akademie. 1836 Italien, Einfluß der Venezianer. 1839—43 Rom. 1848—50 München (wegen revolutionärer Umtriebe in Österreich). Seit 1850 in Wien, 1863 als Professor der Historienmalerei.

Ranftl, Joh. Matthias. Geb. 21. 2. 1805 in Wien, gest. 1. 1. 1854 ebenda. Schüler der Wiener Akademie und von Peter Krafft. 1826—27 Moskau, Petersburg. 1838 London. Lebte in Wien als Bildnis- und Tiermaler.

Rayski, Ferdinand von. Geb. 22. 10. 1807 in Pegau, gest. November 1890 in Dresden. Schüler der Dresdner Akademie. Malte auf den Schlössern des sächsischen Adels Bildnisse und Jagdstücke.

Rebell, Joseph. Geb. 11. 1. 1787 in Wien, gest. 18. 12. 1828 in Dresden. Schüler von Wutky in Wien. 1809—11 Schweiz, Mailand. 1811—15 Neapel bei Murat. 1824 Direktor der Belvederegalerie in Wien. Lebte dort als Landschaftsmaler.

Rechberger, Franz. Geb. 4. 10. 1771 in Wien, gest. 1841 in Guttenstein (Niederösterreich). Schüler von Chr. Brand. Lebte als Landschaftsmaler in Wien.

Rethel, Alfred. Geb. 15. 5. 1816 in Diepenbend bei Aachen, gest. 1. 12. 1859 in Düsseldorf. Schüler der Düsseldorfer Akademie, von Veith in Frankfurt. 1837 Frankfurt. 1840 Auftrag zu den Aachener Rathausfresken. 1844—45 Italien. 1847 Beginn der Gemälde in Aachen. 1848—49 Dresden. 1852 in Wahnsinn verfallen.

Richter, Adrian Ludwig. Geb. 28. 9. 1803 in Dresden, gest. 19. 6. 1884 ebenda. Schüler seines Vaters August R. und von A. Zingg in Dresden. 1820 Frankreich. 1823—26 Rom, Anschluß an Koch und J. Schnorr. 1828—35 Meißen, als Lehrer an der Kunstschule. Seit 1836 in Dresden, wo er Genrebilder malte, vor allem Illustrationen für den Holzschnitt zeichnete.

Riedel, August Heinrich. Geb. 27. 12. 1799 in Bayreuth, gest. 8. 8. 1883 in Rom. 1820 Schüler der Münchener Akademie (Peter Langer). Seit 1828 dauernd in Rom, wo er italienische Fischertypen und Mädchen malte.

Ritter, Henry. Geb. 24. 5. 1816 in Montreal (Canada), gest. 21. 12. 1853 in Düsseldorf. Schüler von Groeger in Hamburg, K. Sohn und R. Jordan in Düsseldorf. Lebte dort als Genremaler.

Rottmann, Karl. Geb. 11. 1. 1798 in Handschuchsheim bei Heidelberg, gest. 6. 7. 1850 in München. Schüler seines Vaters Friedrich Rottmann, mit K. Fohr und Ernst Fries zusammen. 1822 München, Einfluß Kochscher Gemälde, stärker der Berchtesgadener Alpennatur (seit 1823). 1826—27 und 1829—30 Rom. 1830 bis 1833 Fresken in den Arkaden des Münchner Hofgartens. 1834—35 Griechenland, im Anschluß daran sein Zyklus griechischer Landschaften in der Neuen Pinakothek.

Rumpf, Peter Philipp. Geb. 19. 12. 1821 in Frankfurt, gest. 16. 1. 1896 ebenda. Schüler von Rustige und Jakob Becker in Frankfurt. Zeichenlehrer in Frankfurt, dann in Cronberg a. T. Einfluß Courbets; Mitglied der Cronberger Malerschule.

Ruß, Leander. Geb. 25. 11. 1809 in Wien, gest. 8. 3. 1864 in Kaltenleutgeben b. Wien. Schüler der Akademie in Wien, wo er als Historienmaler lebte.

Schadow, Friedrich Wilhelm von. Geb. 6. 9. 1789 in Berlin, gest. 19. 3. 1862 in Düsseldorf. Schüler seines Vaters Joh. Gottfr. Schadow und von Weitsch in Berlin. 1810—19 Rom; Anschluß an die Nazarener. 1814 Konversion. 1819 Professor der Berliner Akademie. 1826—59 Direktor der Düsseldorfer Akademie (als Nachfolger von Cornelius).

Scheffer von Leonhardshof, Johann Evangelist. Geb. 30. 10. 1795 in Wien, gest. 12. 6. 1822 ebenda. Schüler der Wiener Akademie und von Keithner. 1815 und 1817 in Italien. 1820 Rom, Freundschaft mit Overbeck.

Schilbach, Johann Heinrich. Geb. 1798 in Barchfeld (Hessen), gest. 1858 in Darmstadt. Schüler von Primavesi in Darmstadt. 1823—28 Italien. Seit 1828 lebte er als Hofmaler in Darmstadt.

Schindler, Albert. Geb. 19. 8. 1805 in Engelsberg (Schlesien), gest. 3. 5. 1861 in Wien. Schüler von Fendi in Wien. Lebte dort als Genremaler.

Schindler, Johann Joseph. Geb. 28. 7. 1777 in S. Pölten, gest. 22. 7. 1836 in Wien. Schüler der Wiener Akademie. Lebte als Historien-, Genre- und Landschaftsmaler in Wien.

Schirmer, Joh. Wilh. Geb. 5. 9. 1807 in Jülich, gest. 11. 9. 1863 in Karlsruhe. 1825 Düsseldorf, Schüler von K. F. Lessing. 1830 Lehrer an der Düsseldorfer Akademie. 1836 Nordfrankreich. 1839—40 Rom. 1854 Direktor der Karlsruher Akademie.

Schleich, Eduard. Geb. 12. 10. 1812 in Harburg, gest. 8. 1. 1874 in München. Schüler der Münchner Akademie, mehr Autodidakt. 1842 Italien. 1851 mit Spitzweg in Paris.

Schmitt, Georg Philipp. Geb. 1808 im Spesbach-Wolfstein (Pfalz), gest. 1873 in Heidelberg. Schüler von Xeller in Heidelberg, Cornelius in München.

Schnorr von Carolsfeld, Julius. Geb. 26. 3. 1794 in Leipzig, gest. 24. 5. 1872 in Dresden. Schüler seines Vaters Veit Hans S. 1812 Akademie in Wien (Füger). 1818—27 Rom, 1827 München, als Akademieprofessor; Fresken in der Residenz, (Nibelungensäle.) 1846 Dresden als Professor und Direktor der Galerie.

Schorn, Karl. Geb. 16. 10. 1803 in Düsseldorf, gest. 7. 10. 1850 in München. Schüler von Cornelius in Düsseldorf, Gros und Ingres in Paris, Wach in Berlin. Lebte als Historienmaler in Berlin und München.

Schraudolph, Johann von. Geb. 1808 in Oberstdorf (Allgäu), gest. 31. 5. 1879 in München. Schüler der Münchener Akademie (Cornelius, Schlotthauer). 1844 Rom. Tätig an den Fresken der Glyptothek, Allerheiligen- und Bonifaziuskirche in München, im Dom zu Speyer.

Schrödter, Adolf. Geb. 28. 6. 1805 in Schwedt (Pommern), gest. 9. 12. 1875 in Karlsruhe. Schüler der Berliner Akademie. 1829—48 Düsseldorf. 1831 Beginn selbständiger Malerei. 1848—54 Frankfurt a. M. 1854 in Düsseldorf. 1859 Karlsruhe, wo er als Professor am Polytechnikum lebte.

Schwind, Moritz von. Geb. 21. 1. 1804 in Wien, gest. 8. 2. 1871 in München. 1821—24 Akademie in Wien, Schüler von Ludwig Schnorr. 1828 München, Anschluß an Cornelius. 1838 Karlsruhe (Fresken im Museum). 1844—47 Frankfurt a. M. (Sängerkrieg auf der Wartburg). Seit 1847 in München Akademieprofessor.

Seidel, August. Geb. 5. 10. 1820 in München, gest. 2. 9. 1904 ebenda. Schüler der Münchner Akademie; Einfluß von Rottmann und Constable. Lebte als Landschaftsmaler in München.

Sohn, Karl Ferdinand. Geb. 10. 12. 1805 in Berlin, gest. 25. 11. 1867 in Köln. Schüler der Berliner Akademie unter Schadow. 1826 mit diesem nach Düsseldorf. 1830 Italien. Lebte als Historien- und Bildnismaler in Düsseldorf.

Speckter, Erwin. Geb. 18. 7. 1806 in Hamburg, gest. 23. 11. 1835 ebenda. Schüler von Cornelius in München. 1830 Italien.

Speckter, Otto. Geb. 9. 11. 1807 in Hamburg, gest. 29. 4. 1871. Bruder von Erwin Sp. Lebte als Illustrator und Lithograph in Hamburg. (Hey, 50 Fabeln für Kinder; Kl. Groth, Quickborn; Reuter, Hanne Nüte usw.)

Spitzweg, Carl. Geb. 5. 2. 1808 in München, gest. 23. 9. 1885 ebenda. Apotheker bis 1833. Hansonn beredete ihn zur Malerei. Autodidakt unter dem Einfluß von Wilkie, H. Dyck, G. Flüggen. Freundschaft mit Ed. Schleich; bestimmend die Reise mit ihm nach Paris 1851. Seit 1847 Freundschaft mit Schwind.

Stange, Bernhard. Geb. 24. 7. 1807 in Dresden, gest. 10. 10. 1880 in Sindelsdorf in B. Schüler von Rottmann in München. 1849 Venedig. Lebte in München und Sindelsdorf als Genre- und Landschaftsmaler.

Steffan, Johann Gottfried. Geb. Wädenswyl 13. 12. 1815, gest. 16. 6. 1905 in München. 1835 als Lithograph nach München. Schüler der Münchner Akademie. Lebte in München als Landschaftsmaler.

Steffeck, Karl Konstantin Heinrich. Geb. 4. 4. 1818 in Berlin, gest. 10. 6. 1890 in Königsberg i. Pr. 1837 Schüler von Krüger, dann von Karl Begas. 1839 Paris (Delaroche). 1840—42 Rom. 1842 Berlin. 1859 Professor, 1880 Direktor der Akademie in Königsberg.

Steinbrück, Eduard. Geb. 3. 5. 1803 in Magdeburg, gest. 3. 2. 1882 in Landeck i. S. 1822 Schüler von Wach in Berlin. 1829 Düsseldorf, dann Rom. 1833 bis 1836 Berlin. 1836—46 Düsseldorf, wo er sein Elfen-Genre ausbildet. Seit 1846 Berlin (Fresken in der Schloßkapelle), 1854 Professor der Akademie.

Steinfeld, Franz. Geb. 26. 5. 1787 in Wien, gest. 3. 11. 1868 in Pisek (Böhmen). Schüler der Wiener Akademie. Erst Bildhauer, dann Landschaftsmaler. Reiste und malte viel in den österreichischen Alpen.

Steinle, Eduard Jakob von. Geb. 2. 7. 1810 in Wien, gest. 18. 9. 1886 in Frankfurt a. M. 1826 Schüler von L. Kupelwieser. 1828—33 Italien, Anschluß an die Nazarener. Seit 1839 in Frankfurt. 1850 Professor an der Städelschen Kunstschule. Zahlreiche religiöse Fresken, u. a. in Burg Rheineck, im Kölner Dom, St. Ägidien in Münster i. W., Wallraf-Museum in Köln (1860—63), Schloß Klein-Heubach (1869—70), Straßburger Münster (1876—79), Frankfurter Dom (1880 bis 1885).

Stieler, Joseph Karl. Geb. 1. 11. 1781 in Mainz, gest. 9. 4. 1858 in München. Schüler von Fasel in Würzburg, Füger in Wien. 1805 Warschau. Schüler von Gérard in Paris. 1808 Frankfurt a. M. 1810—12 Mailand, Rom. Seit 1812 in München, wo er 1820 Hofmaler wurde. Lebte dort als Bildnismaler.

Stuhlmann, Heinrich. Geb. 28. 12. 1803 in Hamburg, gest. 23. 10. 1880 ebenda. Schüler von Hardorf und der Kopenhagener Akademie (Gebauer); in Dresden von Dahl. Malte in Hamburg erst Pferde, dann Landschaft und Genre. 1863 errichtete er ein photographisches Atelier.

Suhr, Christopher. Geb. 1771 in Hamburg, gest. 1842 ebenda. Schüler der Zeichenschule Salzdahlum. 1795—98 Italien. Seit 1798 in Hamburg als Bildnis- und Genremaler.

Teichlein, Anton. Geb. 18. 1. 1820 in München, gest. 8. 11. 1879 in Schleißheim. Schüler von Kaulbach und der Münchner Akademie. Erst Historienmaler, dann Landschafter. 1850—60 in Frankreich. 1872 Konservator der Schleißheimer Galerie.

Thöming, Christian Frederik Ferdinand. Geb. 1802 in Eckernförde, gest. 21. 4. 1873 in Neapel. Schüler der Akademie in Kopenhagen. 1822 Hamburg. 1824 Italien. 1825 München. 1827—39 Italien. Seit 1839 Frankfurt a. M., später wieder in Italien.

Tidemand, Adolf. Geb. 14. 8. 1814 in Mandal (Norwegen), gest. 25. 8. 1876 in Christiania. 1832—37 Schüler der Kopenhagener Akademie, dann von Hildebrand und W. Schadow in Düsseldorf. Seit 1846 in Düsseldorf, als Genremaler.

Treml, Friedrich. Geb. 8. 1. 1816 in Wien, gest. 13. 6. 1852 ebenda. Schüler der Wiener Akademie (Fendi). Lebte als Soldatenmaler in Wien.

Veit, Philipp. Geb. 13. 2. 1793 in Berlin, gest. 18. 12. 1877 in Mainz. 1809 bis 1811 Dresdner Akademie (Matthäi). 1811—13 Wien (wo er 1810 konvertiert hatte). 1815—30 Rom; Glied der Nazarenergemeinschaft. 1816 Fresken in Casa Bartholdy. 1818 Villa Massimi (Decke im Dantezimmer). 1830—43 Direktor des Städelschen Institutes in Frankfurt a. M. 1834—36 „Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum". 1853 Mainz, als Direktor der städtischen Galerie.

Vogel von Vogelstein, Karl Christian. Geb. 26. 6. 1788 in Wildenfels (Erzgebirge), gest. 4. 3. 1868 in München. Schüler seines Vaters Christian Leberecht V. und 1804 der Dresdner Akademie. 1808—12 Petersburg. 1813 Italien. 1820 Professor der Dresdner Akademie. 1840—42 Rom. 1853 München, wo er seitdem als Bildnismaler lebte.

Voltz, Johann Friedrich. Geb. 31. 10. 1817 in Nördlingen, gest. 25. 6. 1886 in München. Schüler seines Vaters Joh. Michael V. In München Autodidakt. 1843 bis 1846 Reise durch Niederlande, Italien, Alpen; Paris. Lebte als Tier- und Landschaftsmaler in München.

Wach, Karl. Geb. 11. 9. 1787 in Berlin, gest. 24. 11. 1845 ebenda. 1797 Schüler von Kretzschmar, dann der Berliner Akademie. 1815—17 Paris, bei David, Gros und Gérard. 1817—19 Rom. Seit 1819 in Berlin; erfolgreichste Malerschule nach Pariser Art.

Wagenbauer, Max Joseph. Geb. 28. 7. 1775 in Oxing (b. Ebersberg, Oberbayern), gest. 21. 5. 1829 in München. Schüler von Dorner d. Ä. und Mannlich in München. 1800 erste Lithographien (als einer der Ersten). 1806 Schweiz, Bodenseegegend. 1815 Inspektor der Münchner Galerie.

Waldmüller, Ferdinand Georg. Geb. 15. 1. 1793 in Wien, gest. 23. 8. 1865 ebenda. Schüler der Wiener Akademie (Füger, Maurer, Lampi). 1811 Preßburg. 1811—14 Agram. Seitdem in Wien. 1815 Miniaturmaler. Einfluß von Lawrence. 1829 und 44 Italien. 1830 Paris. 1830 Professor an der Wiener Akademie. Seine Schriften: 1846 „Die Bedürfnisse eines zweckmäßigeren Unterrichts in der

Malerei und plastischen Kunst". 1855 „Andeutung zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst"; worauf er pensioniert wurde. 1863 rehabilitiert.

Wasmann, Friedrich. Geb. 1805 in Hamburg, gest. 1896 in Meran. Schüler von Naeke in Dresden. 1829 München. 1830 Meran. 1832 Rom. Seit 1835 lebte er als Bildnis- und Heiligenmaler in Bozen.

Wilkie, Sir David. Geb. 18. 11. 1785 in Cults (Schottland), gest. 11. 6. 1841 auf dem Mittelmeer. Schüler der Akademie von Edinburgh, 1805—06 der Londoner Akademie. 1814 Paris, Niederlande. Lebte als Genremaler in London.

Winterhalter, Franz Xaver. Geb. 20. 4. 1805 in Menzenschwand (Schwarzwald), gest. 3. 7. 1873 in Frankfurt a. M. 1818 Kupferstecher in Freiburg. 1824 Schüler der Münchener Akademie (P. Langer). Lithographierte und malte Porträts. 1828 Karlsruhe. 1828—33 Rom. 1834 „Decamerone". 1835—70 Paris als Porträtist der europäischen Fürstenwelt. 1871 Karlsruhe.

Ziegler, Johann Christian. Geb. 1803 in Wunsiedel, gest. 1833 in München. Malte Landschaften seit 1824.

Zimmermann, August Albert. Geb. 20. 9. 1808 in Zittau, gest. 18. 10. 1888 in München. Schüler der Dresdener Akademie. 1833 München. Einfluß Rottmanns und Kochs. 1854 Professor an der Mailänder, 1860 an der Wiener Akademie. Seit 1883 in München.

Zimmermann, Reinhold Sebastian. Geb. 9. 1. 1815 in Hagnau (Bodensee), gest. 16. 11. 1893 in München. 1840 Münchner Akademie. 1844—45 Paris, England, Belgien. Lebte seit 1847 in München als Architektur- und Genremaler.

Zwengauer, Anton. Geb. 11. 10. 1810 in München, gest. 13. 6. 1884 ebenda. Schüler von Cornelius, dann Chr. Morgenstern. Bildete sich meist autodidaktisch auf Reisen. 1853—69 Konservator der Schleißheimer Galerie, 1869 der Pinakothek.

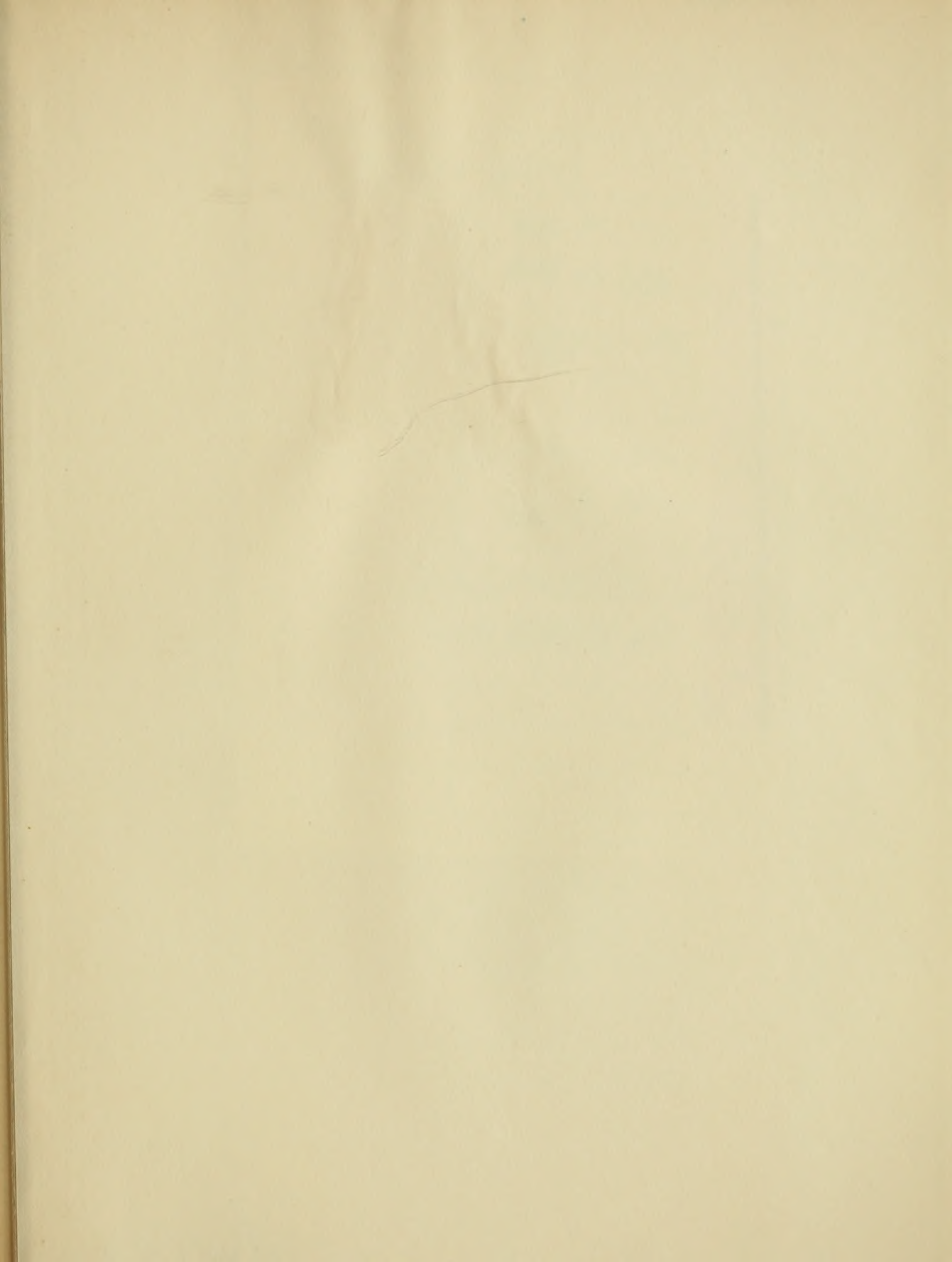
Gravüren

Gemälde

Abbildungen im Text



Moritz von Schwind




FINE ARTS
LIBRARY

